

المقدمة

تظل «ملاها» متعطشة لمقالات وبحوث تثري الساحة النقدية، وتلمس حاجة النقاد لهذه البحوث، وتسعد أيضاً بهذه الكوكبة من النقاد إذ يضيفون دراسات تحسب أسرة التحرير أنها تضيف بعداً عميقاً للنقد، ودراسات جادة وجديرة، والمتلقي دوماً منوطاً اهتمام ملاها، إذ بمستوى رضاه ترقى ملاها وتزداد شموخاً، ويملحوظاته تكثر لأن تكون في المقدمة، وأن لا يتأخر عدد عن إخوانه من الأعداد السابقة عمقاً وثراءً.

وهذا العدد جاءت بحوثه لتثبت لنفسها وجوداً وألا تظل في ذاكرة النسيان أو منطقة الهجران، فهي بحوث تؤسس، أو تضع قيمة يعترف بها حتى وإن لم يُستفّق حولها، وعناوين هذه البحوث تلتزم حول منطقة واحدة تنسب بخطط يلمها، ولا يفرقها، حتى وإن جاءت عناوينها متباعدة، فإن همها واحد، والمتصفح لهذه العناوين يدرك أنها خيوط تكون لوحة واحدة، فمنها ما تناول الإيقاع الموسيقي وبلدجاته المختلفة مثل:

- 1 - تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع.
- 2 - حدائنة التواصل في أوزان الشعر عند نزار قباني.
- 3 - قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية.
- 4 - عن التشكيل والتدليل في شعر جمال الصليبي.
- 5 - شعرة الخطاب بين احتمالية الانفعال وحقيقة التشكيل.

وحظي هذا العدد ببعض الدراسات عن قصيدة النثر تتجاوزه الأحكام حول مسار إلغاء التباير.

- 1 - قصيدة النثر في ضوء الحداثة: نحو اللائحة أو مسار إلغاء التباير.
 - 2 - قصيدة النثر واستعادة الأسلاف: قراءة في قصيدة «النخلة» للشاعر محمود قرني.
- وكان للنص بحوث تناولت عتباته، وانزياحاته لتبدو الصورة أكثر رهجاً:

- 1 - العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية.
 - 2 - تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر الحداثة.
- وللتجربة الجمالية حظوة عند سعد الدين كليب في بحثه:
- 1 - التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة.
- وهيئة التحرير تدعوكم لأن تزودوها ببحوثكم فهي الغذاء الأسمى لـ «علامات» فيها تفرح والهيئة بكم تزهو.
- هذا هو عددكم القادم وما التوفيق إلا من عند الله.

رئيس التحرير

تجدد موسيقا الشعر العربي الحديث بين التفعيلة والإيقاع

مصطفى عراقي



ARCHIVE

<http://ArchiVeBeta.Bahrit.com>

تقديم:

في بحثي هذا عن تجديد موسيقى الشعر العربي الحديث أهدف إلى أمرين: أولهما: محاولة الوقوف على أثر هذه الموسيقى في تطوير الشعر، وتجدد أشكاله وتعدد صوره، إيجاباً (بتحقيقها)، كما في: الموشحات والمخمسات والرباعيات، والمواويل، والمزدوجات، وصولاً إلى الشعر الحر (التفعيلة)، وسلباً (بغيابها) كما في قصيدة النثر (الإيقاع).

والثاني: الكشف عن فاعلية هذه الموسيقى في بناء القصيدة، وتشكيلها تشكيلاً فنياً خاصاً. بما يجعل من الموسيقى مدخلاً للولوج إلى فهم البنية والدلالة.

ولهذا حاولت ألا أكتفي برصد صور التجديد وظواهره، بل كنت أعني بالكشف عن أسباب لجوء الشاعر إلى إظهار صورة ما للتعبير عن تجربته، كما رأيت فيما أسميته ظاهرة الالتفات العروضي، وهو أن يبدأ الشاعر بنمط من أنماط الشعر أو بحر من البحور، ثم يأخذ في غيره لدلالة يقصدها.

ووصف شعر ما بأنه حديث وصفي زمني لا يوحى بحكم قيمة قرب حديث أفضل من قديم ورب حديث في وقته يوصف بعد ذلك بالانحطاط؛ فالشعر الذي كتب إبان عصور الانحطاط الأدبية كان في وقته حديثاً!

لهذا صدرت البحث بكلمة ابن قتيبة المتصفة:

«و لم يقصر الله العلم، والشعر، والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خص به قوماً دون قوم. بل جعل ذلك مشتركاً مقسوماً بين عباده في كل دهر، وجعل كل قديم حديثاً في عصره». «ابن قتيبة: الشعر والشعراء».

أما المراد بالحديث هنا وصفاً للشعر فللدلالة على محاولات التجديد في الموسيقا الشعرية قبيل النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي حيث بدأ التجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصور والأفكار إلى تجارب فنية تتصل بالتشكيل الموسيقي، فبدأت محاولات الشعر المرسل والشعر المنطلق والشعر الحر والشعر المنشور، وصولاً إلى قصيدة النثر أو قصيدة الإيقاع.

أما أهم اتجاهات التجديد ومدارسه في عصرنا الحديث فهي: مدرسة الإحياء، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو ومدرسة المهجر، ثم جماعة مجلة شعر.

ثم عرفت موسيقا الشعر وبينت أهميتها من حيث هي عنصر واحد من عناصر بناء الشعر يتضافر مع سائر العناصر في بناء النص الشعري وتشكيله.

وهي عنصر مهم كاشف عن جانب من جوانب أسرار البناء الفني.

وقد استعملت مصطلحات الموسيقا والوزن والإيقاع وقد وصلت إلى معادلة يمكن تصويرها على النحو التالي:

الموسيقا الشعرية = الوزن + الإيقاع

فالوزن وحده يعني النظم، وهو إذا خلا من الإيقاع يقع في التناثر،

والإيقاع وحده لا يحقق الموسيقى الشعرية بل هو عنصر من عناصرها، يحقق الانسجام الذي يكون في الشعر كما يكون في النثر. خو خصيصة من خصائص الكلمة الفصيحة في النثر والشعر جميعاً، كما يقول ابن أبي الإصبع: «وهو أن يأتي الكلام متحدرًا كتحدّر الماء المنسجم، سهولة سبك وعضوبة ألفاظ، حتى يكون للجملّة من المنثور والبيت من الموزون وقع في النفوس وتأثير في القلوب ما ليس لغيره» (تحرير التحبير: 480).

أما مناقشتي لبدايل التفعيلة في تصوير الوزن فقد كانت في إطار علم العروض. أعني في إطار تصوير أوزان القصيدة العربية الأصلية، ولم تكن على مستوى الإبداع، ولهذا صرحت بأن حوارِي في هذا البحث لم يكن من المبدعين فللمبدع ما كان مبدعاً أن يختار ما يناسب تجاربه ورواه، ولكن كلن نقاشي مع علماء الموسيقى الشعرية من جهة، ومع نقاد قصيدة النثر المنافحين عنها من جهة أخرى.

أما عن ترجيحي لاتخاذ التفعيلة أساساً لتصوير الوزن العروضي للقصيدة العربية فمبني على إدراك اتساقها مع طبيعة اللغة العربية ذاتها بصفتها لغة اشتقاقية. ثم لدقتها وموضوعيتها في هذا التصوير، فلا يختلف اثنان في التعبير عن صورة الوزن إذا هما لجآ إلى التفعيلة بينما إذا لجأ نفر إلى اتخاذ غيرها كالنبر أو المقاطع وجدت بينهم اختلافاً كثيراً.

وليس ترجيحي للتفعيلة نفيًا لاستعمال غيرها من الوسائل الصوتية معها، بل أرى أهمية الاستئناس بتلك الوسائل على ألا تكون بديلاً للتفعيلة بل مساعداً لها، للوقوف على أسرار موسيقا الشعر.

وليس نقدي لبعض مقولات نقاد هذه القصيدة الجديدة رفضاً لها بل هو نقاش مهم يهدف إلى محاولة تحرير المفاهيم النظرية حولها، ومنها مفهوم مبدأ التعويض، الذي احتل مكانة كبيرة لديهم.

وقد رأيت أن مفهوم التعويض لدى نقاد قصيدة النثر (الإيقاع).

وقد أفرزت هذه المدارس أنماطاً عدة بقي منها في المشهد الشعري ثلاثة أنماط مايزال لها مبدعوها ونقادها والمتذوقون لها وربما وصل الإعجاب بأحدها إلى درجة التعصب ورفض ما عداها، وهي:

أولاً: الشعر الأصيل:

وهو المحافظ على الشكل الموسيقي للقصيدة العربية القديمة مع التجديد في إطارها من حيث ابتكار صور جديدة، والتنويع في نظام التقفية.

ويطلق عليه كثيرون تسميات غير منهجية مثل:

* الشعر التقليدي: وهي تسمية توحى بالانتقاص إذ تنسبه إلى التقليد، وسوف ترى أن كل نمط يبدأ جديداً وينتهي إلى التقليد في الشكل. فمن الظلم أن يسمى تقليدياً.

* الشعر الخليلي: وهي أيضاً تسمية خاطئة، لأن هذا الشعر موجود من قبل الخليل كما عبر الشاعر:

وقد كان شعر الوري صحيحاً من قبل أن يخلق الخليل

ومن المعروف أن العلماء زادوا على الخليل بحراً مشهوراً هو المتدارك، كما زادوا صوراً عروضية مبتكرة عما قرره الخليل كل هذا في إطار هذا الشعر. فعلم العروض من أكثر العلوم قابلية للتجديد والتطوير منذ نشأته.

* الشعر العمودي (أو العامودي): أطلقوا هذا الاسم ظانين أن العمود مرتبط بالشكل العروضي وهو خطأ؛ لأن عمود الشعر مرتبط بالمعنى واللفظ والتحام البناء في الأساس.

* شعر الشطرين: وهي كذلك تسمية غير دقيقة لأن من هذا الشعر شعراً يؤلف على شطر واحد كالشعر الجاري على المشطور والمنهوك من البحور.

* شعر البيت: وأرى أنها تسمية مقبولة من حيث الوزن ؛ لأن من الممكن النظر إلى البيت بصفته وحدة موسيقية تمثل معظم الخصائص الموسيقية للقصيدة، أما إذا كان المراد بها أن البيت وحدة القصيدة بعامة فهي مرفوضة، فالقصيدة العربية القديمة وحدة واحدة كما يوضح عبد القاهر قاتلاً: «ولكن البيت إذا قطع عن القطعة كان كالكعاب تفرد عن الأتراب، فيظهر فيها ذل الاغتراب». (أسرار البلاغة: 206).

فبان من هذا وغيره من نصوص التراث خطأ أن يكون البيت وحدة القصيدة.

على أن ليس في تسميته بالأصل انتقاص لغيره من الأنواع المبتكرة، فهذه الأشكال إنما هي فروع عنه، دون أن يلغى أحدهما الآخر.

ثانياً: الشعر الحر: ARCHIVE

وقد شاع هذا المصطلح رغم عدم دقته، بل ورغم ظلمه له ولأصحابه حتى اتهمه معادوه بأنه متحرر من الوزن والقافية، وسموه أيضاً بأنه شعر سائب، مما جعل شاعراً منهم كصلاح عبدالصبور يقسم لهم: «موزون والله العظيم».

ولكن أدرك الدرس العروضي والتقدي خطأ هذا المصطلح في التعبير عن المراد به، فذهب إلى تسميته بشعر التفعيلة.

وقد بان من البحث أن شعر التفعيلة وفق توفيقاً واضحاً في تفجير الطاقات الموسيقية التراثية في القصيدة مدركين قيمة التفعيلة والقافية في تشكيل القصيدة تشكيلاً موسيقياً موحياً.

ثالثاً: قصيدة النثر:

وقد وقف كثير من الرافضين لها عند التناقض الظاهر في المصطلح وقد

دعوت هنا إلى تجاوز الجدل حول هذا الأمر لأنه من الممكن النظر إليه على أنه تقييد للقصيدة بأنها نثر، كما في مصطلح (اسم الفعل) لدى النحاة لقسم من أقسام الكلام في العربية، وهو ليس متناقضاً.

وحتى لو سلمنا بعدم دقة المصطلح فقد كان مصطلح الشعر الحر غير دقيق وبالرغم من هذا نجح هذا اللون من الشعر نجاحاً كبيراً.

على أن الدارسين من حاول إيجاد مصطلحات بديلة، أرى أقربها إلى الاشتقاق والدلالة مصطلح (الثيرة) ويجمع على نثار؛ فهو أفضل من تسميات مقترحة مثل: النسيقة، والعصيدة، وكلها بعيدة عن الدلالة على هذا النمط، ولا سيما مصطلح: الثيرة التي يأبها الاشتقاق، وبمجهها الذوق.

ومن التسميات تسمية الشاعر عز الدين المناصرة لها بأنها القصيدة الخثى. وأنا أرفض مثل هذه التسميات لأنها غير موضوعية.

وقد استعملت في البحث مصطلح (قصيدة الإيقاع) في مقابل (قصيدة التفعيلة) على فرض أن هذه القصيدة قد تخلت عن التفعيلة ولجأت إلى الإيقاع. وقد ناقشت هذا الفرض.

والإيقاع يختلف عن الموسيقى فهو جزء من كل، وليس تحقق الإيقاع في قصيدة النثر تعويضاً عن الموسيقى الغائبة فقد أكد كثير من الباحثين أن الإيقاع يكون في النثر كما يكون في الشعر.

وقد حاول نقاد هذه القصيدة البحث عن أسباب هذا الإيقاع ورصدها، والتقنين له من خلال طرح التساؤل:

لقد وفق الخليل في رصد موسيقيا الشعر العربي، ونجح ابن سناء الملك في كشف القوانين الموسيقية للموشحات، واهتدت نازك الملائكة فلماذا لا يأتي مكتشف لإيقاعات قصيدة النثر فيعمل لها ما عمله الخليل وابن سناء الملك ونازك.

وأرى أن مهمة هذا المكتشف المنتظر صعبة إن لم تكن مستحيلة ؛ لأن الذي ساعد هؤلاء السابقين أنهم تعاملوا مع أشكال لها موسيقاها رغم تنوعها. أما قصيدة النثر فماتزال تبحث عن إيقاعها المرتجى. ومن يدري ربما وصلت إليه يوماً فلا تضطر نقادها إلى تكلف القول في بدائل غير مجدية.

لم يكن نقاشي هنا مع شعراء قصيدة النثر ؛ لأن للمبدع - ما كان مبدعاً - أن يختار النمط الذي يناسب تجربته ورؤياه، وإنما كان حوارى مع نفر من نقاد هذه القصيدة يفتعلون خصومة بينها وبين الأنماط الأخرى، كما لاحظت في خطاب الناقد الكبير صلاح فضل الذي يتحدث عنها بلغة ثورية حربية، مع أن هذه الخصومة ليست حاضرة في أذهان كثيرين من مبدعي قصيدة النثر، مثل نزيه أبو عفش الذي يدع أيضاً في قصيدة التفعيلة، ومثل الشاعر عماد الغزالي الذي عاد إلى النبع في ديوانه «لا تخرج الأبيض».

وبعد فأرجو أن تكون كلمتي تلك التي أثارها شجون موسيقا الشعر وتجدها وتحليلاتها حضوراً وغيباً، وأن تكون دعوة لنبد التعصب، ومحاولة التعايش الإيجابي بين الأنماط الثلاثة ولنذكر أن شعر التفعيلة لم يبلغ الشعر الأصيل بل تعايشاً تعايشاً أفاد كليهما. ومازالا حاضرين في المشهد الشعري ولن يضيرهما أن تنجح قصيدة النثر في اتخاذ مكان لها في المشهد الشعري معهما، بل لا ضير للثلاثة في أن يصدر شكل رابع جديد؛ لأننا لا بد أن ندرك أن قصيدة النثر ليست نهاية التاريخ الأدبي.

أسئلة موسيقا الشعر:

تمثل أسئلة الموسيقا الشعرية مدخلاً أساسياً لدراسة جانب مهم من جوانب التجديد في بناء الشعر وتشكيله، أما أهم هذه الأسئلة، فهي:

لماذا الموسيقا؟

ما الموسيقا؟

كيف سارت؟

إلى أين تتجه؟

ولما كان التراث العروضي مرجعاً مهماً لرواد التجديد الشعري، إيجاباً كما سترى لدى شعراء التفعيلة، وسلباً لدى رواد قصيدة النثر، أردت أن أجلي صورة هذا التراث حتى يكون الحوار معه والاختلاف حوله على بصيرة، من غير تعصب له، ولا ضده.

وقد حاولت أن أقدم أجوبة ليست - بطبيعة الحال - فاصلة؛ لإدراكي أن الكلمة الأخيرة في العلوم الإنسانية - وعلم الشعر منها - لما نُقِل.

وحسي أن مثل المحاولة اجتهداً يثري الحوار، ويتقدم به خطوة في قضية شاغلة للدرسين التقدي والعروضي، كما هي شاغلة للمثقف العربي بعامة الذي يرى الشعر على تعدد تجلياته، وتوحيه تشكيلاته جزءاً حياً من نسيج ثقافته، تذوقاً له، وتأثراً به. <http://Archivebeta.Sakh>

لماذا الموسيقا؟

للموسيقا وقع جلي في قضية التجديد الشعري، فقد كانت، وما تزال، محور هذا التجديد، في مراحل عديدة في تاريخ الأدب العربي وحاضره، وكانت أسئلة الموسيقا أبواباً للولوج إلى أشكال جديدة، إيجاباً (بتحققها): كالوشحات والمخمسات والرباعيات، والمواويل، والمزدوجات، وصولاً إلى الشعر الحر (التفعيلة)، وسلباً (بغايها) كما في قصيدة النثر (الإيقاع).

كما كانت أسئلتها أسباباً للخلاف، الذي يصل في أحيان كثيرة إلى درجة الصراع. يقول الدكتور علي عشري زايد⁽¹⁾: «كان أول ما لفت أنظار المتابعين لحركة التطور في القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التجديد في بنية القصيدة - وأبرز ما لفتهم - هو شكلها الموسيقي، حتى لقد نسبت حركة التجديد كلها إليه في البداية».

والموسيقا عنصر من عناصر الشعر مهم، لكنه ليس العنصر الوحيد؛ لأن الشعر في الأساس: «صياغة وضرب من النسخ وجس من التصوير»⁽²⁾.

حتى العلماء الذين بالعوا في أهمية عنصر الوزن كابن رشيق القائل: «الوزن أعظم أركان الشعر، وأولاها به خصوصية»⁽³⁾.

لا يرى له فضلاً إذا لم تحقق شروط الشعر الأخرى، فيقول:

«إنما سمي الشاعر شاعراً؛ لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره. فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة قيمة أحذف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطله سواء من الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسمه الشاعر عبثاً لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن، وليس فصل عدي مع التقصير»⁽⁴⁾.

فانظر كيف فقد الوزن فصله حين قصر الشاعر في عناصر الشعر الجوهرية.

ولهذا لم يجعل القرطاجني الوزن من عناصر الشعر الضرورية، بل جعله من العناصر الأكيدة المستحبة، وقدم عليه تخايل الأسلوب، فقال:

«والتخايل الضرورية هي تخايل المعاني من جهة الألفاظ والأكيدة والمستحبة تخايل اللفظ في نفسه وتخايل الأسلوب وتخايل الأوراد والظم، وأكد ذلك تخيل الأسلوب»⁽⁵⁾.

أما القافية فقد رأى بعض العلماء كالسكاكي أنها لا تلزم الشعر لكونه شعراً بل الأمر عارض.. وإلا:

«فليس للتقفية معنى غير انتهاء الموزون، وأنه أمر لا يد منه، جارٍ من المورون مجرى كونه مسموعاً.. فحقه ترك التعرض»⁽⁶⁾.

بهذا ترى أن العلماء العرب لم يبالغوا في عصري الوزن والقافية

في بناء الشعر بالصورة التي يشيعها بعض الدارسين، مع إدراكهم لقيمتها وتأثيرهما.

ويقول الدكتور مندور: «استطيع أن أنتهي إلى أن الموسيقى الشعرية تعتبر أحد المقاييس الأساسية التي تميز فن الشعر عن فن النثر، مع اعترافنا بأنها ليست المقياس الوحيد بل يجب أن نجمع إليه مقاييس أخرى. فإذا اجتمعت للشعر الموسيقى والمضمون الشعري وأسلوب التعبير اللغوي الشعري الطابع، استطعنا ارتكازاً على هذه العناصر أن نميز بين الشعر والنثر»⁽⁷⁾.

الموسيقا، والعروض:

وموسيق الشعر - بداهة - أنسق من عدم العروض، وقد عبر عن هذا صلاح الدين الصفدي قائلاً:

«إن العروض كان في الوجود بانفود إلى أن أظهره الخليل بن أحمد، كما قال الفاتل:

قد كان شعر الوري صحيحاً من قبل أن يخلق الخليل

فالعروض مارال موجوداً، أحرجه الخليل إلى الوجود أم لا. وليونان شعر أيضاً، ويسمّون تقطيعه الأيدي والأرجل. وقال الرئيس ابن سينا: واضع النحو والعروض في العربية يشبه واضع المنطق والموسيقى في اليونانية»⁽⁸⁾.

ولهذا لم يكتف علماء البلاغة بهذا الحد بل قسموا الشعر خمسة أقسام، منها:

• مرقص: كقول أبي جعفر طلحة وزير سلطان الأندلس:

والشمس لا تشرب عمر الندى في الروص إلا من كؤوس الشقيق

• ومطرب: كقول زهير:

تراه إذا ما جنته متهللاً كأنك تعطيه الذي أنت سائله

* ومتروك: وهو ما كان كلاً على السمع والطبع كقول الشاعر:

تقلقت بالهم الذي قلل اخشا قلال هم كلهن قلال⁽⁹⁾

ولعلك لاحظت أن التقسيم لا يراعي الوزن العروضي، فإنها كلها بما فيها المتروك مشتركة في هذا الخد الذي يقام به الوزن، بل يراعي إليه أدوات إبداعية أخرى كالتناسب والانسجام بين الحروف والكلمات، والتصوير، والذوق الفني.

فدل ذلك على أن الوزن ليس الموسيقا بل هو الخد الأدنى منها.

ثم إن تحقيق عصر الوزن لا يشفع للشعر حين يعتقد العناصر الفنية الأخرى، يقول القرطاحي: وأردأ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهجنة، واضح الكذب خلياً من العراة، وما أحدر ما كان بهذه الصفة ألا يسمى شعراً وإن كان موزوناً مقفى⁽¹⁰⁾.

وعندما تحدث العلماء عن عمود الشعر العربي جعلوا الوزن في المرتبة الأخيرة بعد تحقق شروط الشعر الأساسية، كما يتحلى في تعريف المرزوقي:

«هو شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف (وهو التصوير)، والتحام أجزاء النظم والتتامها، على تحير من لذيذ الوزن».

قال: «وإنما قلنا على تحير من لذيذ الوزن لأن لذيقه يطرب الطبع لايقاعه ويمارجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه ولذلك قال حسان:

تَقَرُّ في كُلِّ شعرٍ أنتَ قائلُهُ إِنَّ الغناءَ لِهَذَا الشعرِ مضمارُ

وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر بتشوقها المعني بحقه واللفظ بقسطه وإلا كانت قلقة في مقرأها مجتلية⁽¹¹⁾.

وبهذا تكتشف خطأ من طر أن عمود الشعر يعني الوزن فقط. فالوزن كما رأيت شرط واحد من شروط كثيرة يتحقق بها عمود الشعر العربي.

ولهذا أرى أن يكف دعاة القطيعة مع التراث، عن اختزال التراث الشعري العربي في هذا تعريف للشعر بأنه (كلام موزون مقفى دال معنى) فحسب، بالرغم من أنه تعريف غير مسلم به لدى العلماء العرب أنفسهم، وحتى الذين تبوءه إنما كان ذلك على مستوى التعليم والتفعيد، حتى يشمل جيد الشعر وردنه.

العروض والإيقاع:

وقد ربط العلماء العروض بالموسيقا ربطاً واضحاً، يقول السبوطي:

«إن أهل العروض جمعوا على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع إلا أن صناعة الإيقاع بنفسه الرمان بالنعم وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف المسموعة» (12)

كما ربط ابن طباطبا بين الوزن والإيقاع فقال: «وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه، ويرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه. فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعدوبة اللفظ فصفا مسموعه، ومعقوله من الكدر تم قبوله له، واشتماله عليه، وإن نقص جزم، من أجزائه التي يعمل بها، وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعاني، وحسن الألفاظ، كان إسكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه. ومثال ذلك الغناء المطرب الذي يتضاعف له طرب مستمعه، المتفهم لمعناه» (13).

ويرد الدكتور سعد مصلوح على من يزعم أن الوزن العروضي حال من الإيقاع فيقول: «البحر نوع من الإيقاع لا مشاحة في ذلك.. فهو بنية إيقاعية على كل حال».

ثم يصور العلاقة بين الوزن والإيقاع، قائلاً: «إن الوزن نوع والإيقاع جنس فكل وزن إيقاع ولا عكس» (14).

وبدا ذلك لعلمائنا حين عرفوا علم العروض بأنه:

«علم يبحث فيه عن أحوال الأوزان المعتمدة للشعر العارضة للألفاظ والتركيب العربية من حيث إنها معروض للإيقاعات المعتمدة في البحور الستة عشر عند العرب.. فعلى الأول يكون علم العروض من فروع الموسيقى، وعلى الثاني من فروع علم الشعر على مذهب المتأخرين، وغايته الاحترار عن الخطأ في إيراد الكلام على الإيقاعات المعتمدة».

كما يتضح الربط في محور العامل مع الشعر من حيث كونه أصواتاً فإذا كان علم الموسيقى (15): «موضوعه الصوت من جهة تأثيره في النفس باعتبار نظامه في طبقته وزمانه».

فإن علم العروض موضوعه أصداء الحروف - وفق تعريف الرمخسري:

«وكيفية تقطيع الأبيات أن تسع اللفظ، وما يؤديه اللسان، من أصداء الحروف، وتنكب عن اصطلاحات الخط جانباً» (16).

إن موسيقى الشعر تتعلق بالوزن والإيقاع معاً، فهي حصيلة التناسب بينهما، وقد التفت إلى هذا المعنى تعريف الموسوعة العربية العالمية لموسيقى الشعر بأنها:

«تعني مراعاة التناسب في أبيات القصيدة بين الإيقاع والوزن، بحيث تتساوى الأبيات في عدد المتحركات والسواكن المتوالية، مساواة تحقق في القصيدة ما عرف بوحدة النغم، وهذه الموسيقى اتحدت معايير متعددة. منها ما يتصل بعروض الشعر وميرانه، ومنها ما يتصل بثقافته ورويه، وهذا يحقق إيقاع الشعر وموسيقاه» (17).

وقد وفق هذا التعريف لموسيقا الشعر في الربط بين الوزن والإيقاع، ولكنه أخطأ في مسألة تساوي الأبيات في الحركات والسكنات؛ لأن في هذا إهدار لقيمة العلل والرحافات في تنويع الوزن.

العروض، وتجدد موسيقا الشعر:

رأى علماءنا أوزان الشعر متحددة متطورة، يقول الزمخشري:

«أقدم - بين يدي الخوض فيما أنا بصده - مقدمة، وهي أن بناء الشعر العربي على الوزن المخترع، الخارج عن بحور شعر العرب، لا يقدح في كونه شعراً عند بعضهم. وبعضهم أبى ذلك، ورغم أنه لا يكون شعراً حتى يحامى فيه وزن من أوزانهم» (18).

فالباب مفتوح إذن لاختراع أوزان جديدة، خارجة عن البحور الشعرية المعروفة، في رأي فريق من علماء العروض، على رأسهم الخليل بن أحمد. أما أصحاب المذهب النابى فعبر عنهم السكاكي قائلاً:

«ومذهب الإمام أبي إسحاق الزجاج في الشعر هو: أن لا بد من أن يكون الوزن من الأوزان التي عليها أشعار العرب وإلا فلا يكون شعراً». ويتعقبه السكاكي قائلاً: «ولا أدري أحداً تبعه في مذهبه هذا» (19).

فدل ذلك على كثرة أنصار المذهب الأول الذي يفتح باب التجديد في الأوزان، بل والريادة عليها باختراع أوزان جديدة. ويتصر الزمخشري للمذهب الأول فيقول:

«والذي ينصر المذهب الأول (وهو مذهب الخليل نفسه كما في حاشية الكتاب) هو أن حد الشعر لعظ مورون، مقفى، يدلل على معنى (20). فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم. فإن العربي يأتي به عربياً، والعجمي يأتي به عجمياً. وأما الثلاثة الأحر فالأمر فيه على النساوي

بين الأُم قاطبة ؛ ألا ترى أما لو علمنا قصدة على قافية، لم يُقف بها أحد من شعراء العرب، ما غ ذلك مساعاً لا مجال فيه للإتكار .

فالذي يميز الشعر العربي عن غيره عنصر واحد من عناصره ألا وهو اللفظ أما العناصر الأخرى (المعنى والوزن والقافية) فمشاركة في الجوهر.

لهذا «فليس عرض العروضي من هذا المذهب أن يحصر الأوزان التي إذا بُني الشعر على غيرها لم يكن شعراً عربياً، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها. إنما الغرض حصر الأوزان التي قالت العرب عليها أشعارها. فليس تتجاوز مقولاتها بمحظور في القياس، على ما ذكرت» (12).

التفعيلة وحدة قياس الوزن:

اختار علماء العروض التفعيلة وحدة قياس الوزن، وقد نعتت التفعيلة في ضبط موسيقا الشعر العربي ونصويره عبر مسيرته إبداعاً وتعليماً، وقد تبناها أيضاً رواد قصيدة التفعيلة في نصوير تجربتهم كسارك وعبدالصبور.

يقول الدكتور محمد مندور (22):

«أما الموسيقى فتختلف طبيعتها من لغة إلى لغة، ومن شعر لغة إلى شعر لغة أخرى، فالشعر اليوناني واللاتيني القديم، كانت موسيقاه تقوم على الكم اللعوي للمقاطع.... وأما شعرنا فمن المعروف أن أساسه الموسيقي الحركة والسكون. ومن الحركات والسكنات تتكون الفواصل المختلفة (أضف إلى ذلك الأسباب والأوتاد) وكل مجموعة من الفواصل تكون تفعيلة تقابل ما يسمى بالقدم عند العربيين. وأوزان الشعر تتكون من مجموعات من التفاعيل المتساوية أو المتجاوبة مع اختلافات بسيطة تسمى بالزخافات والعلل.

وهذه الزخافات وتلك العلل تحدد مرونة العروضيين في تصويرهم لاستعمالات الشعراء الحية لموسيقا الشعر، حيث تعيد في كسر رنابة انتظام

التفعيلة، وتتيح للشعراء قدرأً من التصرف مقبولاً، يقول الأصمعي (23):
«الزحاف في الشعر كالرحصة في الفقه لا يقدم عليها إلا فقيه».

والعجيب أن يحسها الأستاذ ميخائيل نعيمة عبوياً يجب التحلص منها، فيقول (24):

«حينئذ يا أخي تنمر قرائحنا فيكثر شعربا وتقل زحافاتنا وعلنا».

ولكن بعض الباحثين تكلفوا إيجاد بدائل للتفعيلة، منها:

1 - نظام المقاطع: والمقاطع (syllable): وحدة صوتية تتكون من صائت واحد على الأقل بالإضافة إلى احتمال وجود صامت واحد أو أكثر قبل الصائت أو بعده، أو قبله وبعده (25).

ويذهب الدكتور أنيس إلى أن المقاطع «تفصل ما جرى عليه أهل العروض من تحليل البيت إلى تقاعيل لأن المنقطع كوحدة صوتية يشترك في جميع اللغات» (26).

لكن علماء العروض لم يكن عرصهم تحليل جميع اللغات بل تحليل الشعر العربي فحسب، كما أن العربية لغة اشتقاقية لا مقطعية.

2 - نظام البر (stress): وهو إعطاء البرة المناسبة للمقطع والبرة قوة التلفظ النسبية التي تعطى للصائت في كل مقطع من مقاطع الكلمة أو الجملة وتؤثر في درجة البرة في طول الصائت وعلو الصوت (27).

وقد حاول الباحثون عن بديل لنظام التفعيلة أن يقعدوا للنثر قواعد، كالذكور إبراهيم أنيس والذكور كمال أبو ديب.

ثم لم تسلم هذه القواعد من طعن:

أما قواعد الأول: «فيعيبها - كما يقول الدكتور سيد البحراوي (28) - عدم الدقة في صياغة بعض الأحكام ترتب عليه خلاف غير معلن بين التابعين».

وأما الثاني «فيحدد قاعدة غير منطقية لكي يسمح لنفسه بحرية وضع
النبر على الكلمات التي تساعد تحليله». كما يرى الدكتور البحر اوي⁽²⁹⁾.

فأنت ترى أن نظاماً هذا شأنه غير منضبط ومعتقد للموضوعية بدليل
أنك تجد من يتحدثونه ينثرون في مواضع معاكسة لنبر الآخرين فكيف يصلح
بديلاً لنظام التفعيلة التي لا يختلف فيها اثنان في تصوير بيت الشعر بها.
ولهذا نقرر مع الدكتور مدور «أن تقسيم العرب للشعر إلى تفاعيل
كسب ثابت لا سبيل إلى نقصه وهو جوهر النورن»⁽³⁰⁾.

وقد كانت الموسيقى، وما تزال، حجة مهمة من حجات التجديد في الشعر
فهم يقف الشعراء عند حدود العروض وهذا أبو العباسه يصرح بأنه «أكثر من
العروض»⁽³¹⁾.

يقول الأصمهاي: «وله أوزان لا تدخل في العروض، وله أوزان طريفة
قالها مما لم يتقدمه الأوائل فيها».

ولم ينكر عليه ذلك بل أشاد العلماء بما ابتكر من أوزان.

وقد واصل المبدعون تجديداتهم الشعرية من حيث الأوزان والقوافي
وقد برر ذلك التجديد في العصر الحديث فبرز ما سمي بمجمع البحور والشعر
المرسل.

كما كثر التأليف على صور عروضية جديدة لم ير صدها علماء العروض،
وكان الفصل في هذا التجديد لظهور مدارس واتجاهات أدبية أهمها: مدرسة
الإحياء، وجماعة الديوان، وجماعة أبولو ومدرسة المهجر، حتى حمل راية
التجديد في موسيقا الشعر أصحاب الشعر الحر أو ما سيستقر الدرس القندي
والعروصي على تسميته: (شعر التفعيلة) الشعر الحر، (شعر التفعيلة).

أحدث اختيار نازك الملائكة مصطلح «الشعر الحر التباساً» لأن هذا المصطلح (FREE VERSE) إنما يعني: «الشعر الذي يتحرر تحرراً مطلقاً من أي ترتيب إيقاعي مطرد» (32).

أما نازك فقد عرفت به أنه: «شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التعبير وفق قانون عروضي يتحكم فيه، وأساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في توزيع عدد التفعيلات أو أطوال الأَشْطُر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأسطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر من البحر دي التفعيلة الواحدة المكررة أشطراً تجري على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

... ويمضي على هذا النسق حراً في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل حارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا» (33).

ويسبب بعض الدارسين وبادته إلى الشاعرة العراقية نازك الملائكة بقصيدة الكوليرا سنة 1947م، وينحار فريق إلى نسبته لمواطنها بدر شاكر السياب، في ديوانه أرهار دابلة والتحقيق أن كليهما مسوق بعدد من الشعراء، منهم الشاعر محمود حسن إسماعيل في قصيدة «مأتم الطبيعة» (34) (التي كسها

في جنازة أحمد شوقي، أكتوبر سنة 1932م، ونشرتها مجلة «أبولو» عدد فبراير 1933م وقدمتها يعوان (قصيدة من الشعر الحر).

أما الشاعر اليمني: علي أحمد باكثير، فقد حدثنا عن تجربة في اكتشاف هذا النمط قائلاً⁽³⁵⁾: «إننا إذا أردنا أن نوجد المسرحية الشعرية عندما فإن الأصح لذلك هو الشعر المرسل على الوصع الذي وصفناه من قبل وهو المستند على التفعيلة لا البيت كوحدة نغمية تتلاحق التفعيلات في الجملة المسرحية الواحدة متصلة مترابطة دون نظر إلى الحيز الذي تشغله، فقد تشغل ما كان يشغله بيت واحد أو أكثر أو أقل، شأنها في ذلك شأن الجملة النثرية».

موسيقا شعر التفعيلة:

غني كثير من الباحثين بدراسة موسيقا الشعر الحر (التفعيلة) بدءاً من نارك الملائكة، والدكتور إبراهيم أبس في فصل بعنوان: «والذكور عز الدين إسماعيل، والدكتور شعبان صلاح في كتابه نقيم. «موسيقى الشعر بين الاتباع والابتداء»، والدكتور السعيد عبدالله في كتابه: «التجديد في موسيقى الشعر العربي المعاصر» - دار الفنون العلمية بالإسكندرية».

1 - في الإطار:

أدرك رواد القصيدة والمعيون بها من القاد وعلماء العروض عناية هذا النوع من الشعر بالبحور العربية.

تقول نارك الملائكة: «ويبعي ألا سسى أن هذا الأسلوب ليس «خروجاً» على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاي والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل. ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين: هالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عن التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريد قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء»⁽³⁶⁾.

لكن التحرر من عبودية الشطرين قديم في التراث العروضي الخليلي، كما في صور المشطور والمنهوك من البحور، فمشطور الكامل مثلاً شطر واحد عروضه ضربه، وكذلك المنهوك المكون من تفعيلتين.

الالتفات العروضي:

وقد يجمع الشاعر بين إطاري الشعر الأصل وشعر التفعيلة كما صغ الشاعر الدكتور أحمد درويش:

«والكلمات المورقات مستعلن مستعلن

تساب عبر أغنية مستعلن متعلن

يرسلها الناي الرخى ساعة متأبئة مستعلن مستعلن متعلن مستعلن

يا عابر الدرب عرح عد معانا لا يعرف الليل والسمار أحرارا

مر الضحى عرفاً تساب دققه في الأرض خضاً وإرباء وبيانا

تجاوبت في صدها الرحب أعية وشى بها القاس والعصفور ديانا

الليل طاب يا صحاب مستعلن متعلن

والشمر امتد فعانق السحر مستعلن مستعلن متعلن

وكاد أن يغيب عن سمائنا القمر متعلن متعلن متعلن متف

من قبل أن يحجم الظلام في الدروب مستعلن متعلن متعلن متفع

ولا نرى طريقاً»⁽³⁷⁾ متعلن متعلن

فقد بدأ الشاعر بنمط التفعيلة:

ولكنه صاغ الأغنية بوزن آخر هو السبيط في صورة من صوره الملتزمة بعدد التفعيلات:

مستعلن فعلى مستعلن فعلى مستعلن فعلى مستعلن فعلى

إحساساً منه بمدى مناسبة هذا الشكل للتعبير عن الغناء، وبعد أن تنتهى

الأغنية، ويعود إلى السرد، يلتفت مرة أخرى إلى عطف شعر التفعيلة لأنه رآه أكثر مناسبة للسرد. وتعد ذلك كثيراً عند محمود حسن إسماعيل كما في القصائد: «مع الله» و«قصيدة الحب» و«قصيدة الحياة»، و«قصيدة الأرض»⁽³⁸⁾.

أولاً: البحور البسيطة:

آثر الشعر الحر البحور البسيطة المكونة من تفعيلة واحدة متكررة، كالواحر، والكامل، والرجز، والرمل، والمتدارك، والمقارب.

ومن أمثلة ذلك قصيدة محمود حسن إسماعيل⁽³⁹⁾ على بحر الكامل: «أهواك يا وطني / يا كل ما تروي به شفة الهوى فتى وتصبه في الكأس أيامي / رحي الخلد، أشربه ويشربني».

ثانياً: البحور المركبة:

ورعما لجأ شاعر التفعيلة إلى البحور مركبة بعد إعادة تشكيلها، مثل: بحر الطويل، والبسيط، والسريع، والخفيف.

ومن أمثلة ذلك قصيدة لأدونيس⁽⁴⁰⁾ على بحر البسيط:

هدمتُ ملكتي متفعّل فعلن

هدمتُ عرشي وساحاتي وأورقتي متفعّل فاعلن مستفعّل فعلن

ورحت أبحت محمولاً على رئي متفعّل فعلن مستفعّل فعلن

أعلمُ البحر أمطاري وأمنحه متفعّل فاعلن مستفعّل فعلن

ناري ومجمرتي مستفعّل فعلن

وأكتب الزمن الآتي على شفتي متفعّل فعلن مستفعّل فعلن

واليوم لي لغتي مستفعّل فعلن

فقد التزم أدونيس بتفعيلات بحر الوسيط مع التنويع في عدد القوافي في السطر، ولاحظ أنه رغم هذا الالتزام بالوزن استطاع أن يعبر عن فكرته، ولم تكن الموسيقى عائقاً، بل أضافت إلى الفكرة.

حيث تتحول إلى تفعيلة (مفاعيلن) الخاصة ببحر الهزج، ومثاله، قول صلاح عبدالصبور (44):

«الناس في بلادِي جارحون كالصقور»: مستفعلن مفاعيلن متفعّلن متفعّ
وفي قصيدة نغمتان جديدتان (45):

اكتب على جناح الريح عصف بركان هدر: مستفعلن مفاعيلن متفعّلن مستفعلن

فقد جاءت التفعيلة الثانية (مفاعِلن) وقد شاع هذا الصيغ لدى شعراء التفعيلة وبعض الدارسين بحطّهم في هذا، والبعض يجهّزه كالدكتور عبدالعزيز نبوي، وقد حلّلها الدكتور مستجير تحليلاً رياضياً في كتاب: «مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي» (46).

هذا عن الزحاف أما عن العلة فقد كانت التعبيرات فيها أكثر ومن أمثلة ذلك، قول الدكتور مستجير:

منى يفرق الشباب بين الوهم والحقيقة

فالتفعيلة الأخيرة: متفعّلان

«لاحظ ترفيل التفعيلة الأخيرة، ومعلوم أن مستفعلن لا يدخلها الترفيل في العروض القديم، ودخوله هنا يعدّ تجديداً في تفعيلة الرجز» (47).

فليست العلة كما تزعم نارك مرضاً يصيب التفعيلة، وإنما هي تصرف إبداعية فيها، تقرّاه علماء العروض من استعمالات حية للشعراء، فلم يهتموهم بالخطأ، وإنما صوروا تغييراتهم فأحادوا التصوير.

يقول التبريزي: «والزحاف حائر كالأصل والكسر ممتنع، وربما كان الزحاف في الذوق أطيب من الأصل» (48).

وبهذا ترى أن رؤية العروضيين للزحاف والعلة أكثر رحابة من بعض المجددين.

3 - في القافية:

حدثنا رواد قصيدة التفعيلة عن قيمة القافية حديثاً وافيّاً عرفوا فيه قدرها، وأثرها في تحقيق الموسيقى الشعرية، تقول نارك (49): «والحقيقة أن القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر لأنها تحدث رنينا وتثير في النفس أفعاما وأصداء وهي، فوق ذلك، فاصلة قوية واصحة بين الشطر والشطر تعني في الشعر الحر (التفعيلة) ولكن جرى الدرس على تسميته السطر»، والشعر الحر أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالثرية الباردة... محي القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت موحدة أم متنوعة يتكرر إلى درجة مناسبة يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له».

ثم عابت على الباحثين بدهم القافية «وهي لو يدرون سد شعرهم وحليته المتبقية».

ويقول عبد الصبور (50): «والدقة، ليست جوهرأ مقصوداً لداته في الشعر (وهذا قريب من كلام القرطاجي والسكاكي كما مر بك)، بل هي احتناء لخلق نوع من الموسيقى، يتعاون مع الوزن في معاونة الانفعال الشعري على الوصول إلى الأدن، ثم القلب. وهي النماذج الجيدة من شعرنا الحديث يتوافر هذا العصر الموسيقي عن طريق الوزن والقافية المتروحة».

وأرى أن أمل دنقل من أكثر شعراء التفعيلة توظيماً لطاقت القافية، حتى أنه ليصل أحياناً إلى لروم ما لا يلزم كما في قصيدة: «لا تصالح» (51)

أترى / حين أفقا عينيك / ثم أثبت جوهرتين مكانهما /

هل ترى...؟

هي أشياء لا تشتري.

وكفوله: لكن خلفك عار العرب

لا تصالح، ولا تتوخ الهرب

وفي المقابل تراه يترخص في القافية بارتكاب ما يعده العروض عيوباً،
مثل ساد التأسيس، ومن أمثلة ذلك محي الكلمات: (المقدسة - المكسدة -
المكسة) ثم يأتي بـ (الملاسة - والمشاكسة - واليايسة) في قصيدة الكاء بين
يدي زرقاء، اليمامة (52) ويجمع بينها كما في قوله:

أيتها العرافة المقدسة/ ماذا تفيد الكلمات البائسة؟

وكذلك صنع في قصيدة سفر الخروج:

فارفعوا الأسحة/ واتبعوني أنا بدم العد والارحة (53).

وقام بالصنيع نفسه الشاعر فاروق شوشة في قصيدة: «يقول الدم
العربي» (54): حيث جمع القوافي:

(رائحة - أضرحة - مدحة - البارحة - الجامعة) وفي قصيدة «الأسئلة»
يجمع بين (المقصلة - الفاصلة - المرسة - القاتلة)

وأرى هذا الصنيع مفضلاً في شعر التفعيلة لأنه ومن على الترخص.

من ظواهر التشكيل الموسيقي في شعر التفعيلة:

التفت المعنيون بدراسة موسيقياً شعر التفعيلة إلى ظواهر عدة أكتفي ها
بالإشارة إلى طاهرتين متعلقتين بالتشكيل الموسيقي للقصيدة، هما التدوير،
والتضمين.

ظاهرة التدوير:

من الظواهر الموسيقية الجلية في شعر التفعيلة ما أطلق عليه مصطلح
التدوير.

والتدوير في شعر البيت: أن يشترك الشطران في كلمة واحدة يكون
بعضها في الشطر الأول، والثاني في الشطر الثاني، كقول أبي القاسم الشابي:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام - كاللحن كالصباح الجديد

وقد أنكرت نازك الملائكة وقوع التدوير في الشعر الحر (التفعيلة)؛ لأن التدوير يكون بين شطري البيت، وهذا ممتنع في شعر التفعيلة.

ولكنني أرى أنه غير ممتنع إذا عددنا كل سطر شعري شطراً، فيكون التدوير بين سطور شعر التفعيلة كالتدوير بين شطري البيت في شعر البيت.

لكن نازك عادت واستخدمته افتراضاً، ثم أنكرت الظاهرة ذاتها بناءً على شعر صنعته هي، فقالت: «ولتنظم مثلاً من المحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلاً) بلا وقفة مع علة التدوير:

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش

أحلاماً طريبات ورش العطر حد الليل والديا

تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد

...

ثم تعلق قائلة:

«أليس هذا نظماً سمجاً ميثاً لا يحتمل» (55)؟

قلت: بلى كذلك، ولكن ليس بسبب التدوير ولكن بسبب الصاعقة الباردة.

إن رفض نازك التدوير استشهاداً بهذا النموذج المصنوع افتتات على المستقل، فمن أدراها أن نماذج التضمين سوف يكون حكمها حكم شعرها المصنوع المقترص؟

قارن بين نموذجها هذا ونموذج آخر لأمل دقيل - على سبيل المثال - حيث يقول في قصيدة ضد من:

كان نقاب الأطباء أبيض / لون المعاطف أبيض / تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات، /
الملاءات / لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن، قرص الموم، أنبوبة المصل، كوب اللبن
كل هذا أشاع بقلبي الوهن

فقد لجأ الشاعر إلى ما عرف بالتدوير، وقد نجح في الربط بين هذه الأشياء جميعاً حتى إننا نقرأها متتابعة متلاحقة حتى نقف على القافية.

ظاهرة التضمين:

أما التضمين فمعناه: «ألا تكون القافية في بيت مستغنية عن البيت الذي يليه».

يقول الدكتور شكري عياد: «وهو أسلوب التضمين الذي تحدث عنه القدماء وعابوه ولكنه يفرض نفسه ما يشبه الحتمية الفنية» (56).

وهي قوله إن القدماء عابوه لعدمه غير دقيق، فإن من القدماء من أقروه، ومنهم الخليل بن أحمد، يقول **الشتريبي** **لأسنسي**. «لم يذكر الخليل» التضمين في العيوب ولا عده منها، لأن النعي صحيح (57).

وقال الأخفش التضمين ليس عيب قال ابن حني. هذا الذي رآه أبو الحسن من أن التضمين ليس عيب مذهب نريد العرب ونستحبه» (58).

فالتضمين ليس عيباً عند رائدي علم العروض والخليل والأخفش، بل هو مربة كما يفهم من كلام ابن حني عالم اللغة المعروف.

التضمين في شعر التفعيلة:

يقول الدكتور سالم عباس: «والتضمين يتشر في شعر الغايز على نحو واسع، وخاصة في المذكرات، ومثاله:

وفؤادي الحرر الصغير / صدوق آلام تخطم من رمان

لن تدخل الكلمات فيه عن لسان

رجل عجور» (59).

وقف الشاعر عند القافية (لسان) وهي مضاف، ثم أتى بالمضاف إليه

في السطر التالي.. يتبين مما سبق أن شعر التفعيلة اعتمد عروض الخليل وأفاد من طاقاته وإمكاناته، وجدد في إطار الالتزام به في مستويات عدة من مستويات البناء والتشكيل.

مناقشة نقاد قصيدة النثر:

أثار مصطلح قصيدة النثر منذ مولده أو بالأحرى احتلابه إلى البيئة العربية العديد من النقد أبرزه ملاحظة التناقض بين طرفي المصطلح. ويرى الدكتور عبدالقادر أن هذا المصطلح يثير مفارقة واضحة بين طرفي القصيدة والنثر فيقول: «وقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح «القصيدة والنثر» وما زالت تثير - كثيراً من الحدل»⁽⁶⁰⁾.

وأرى أن على النقد نحطي ذلك الحدل؛ لأن هذا اصطلاح، ولا مشاحة في الاصطلاح كما علمنا عندما نأول الأوتل.

كما يجب ألا نسي أن الشعر الحر أيضاً قام على مصطلح غير دقيق، ولم ينته الشعر الحر بسبب ذلك.

وقد نشأت مصطلحات أخرى مهدت في العربية لهذا النوع مثل:

«الشعر المشور الذي يعرفه أمين الريحاني قائلاً «يدعى هذا النوع من الشعر الحديدي بالفرنسية Vers Libres وبالإنكليزية Free Verse أي الشعر الحر الطليق» وهو آخر ما اتصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفراغ وبالأخص عند الإنكليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنكليزي من قيود القافية، وولت وومن Walt Waiman الأمريكي أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية. على أن لهذا الشعر الطليق وزناً حديداً محصوراً وقد نحيء القصيدة فيه من أبحر عديدة متنوعة»⁽⁶¹⁾.

لاحظ أنه يتحدث عنه بصيغة الحديث عن آخر صيحة!

ولتوفيق الحكيم تجربة يعبر عنها قائلًا: ولقد أغراني هذا الفن الجديد في السنوات العشرين من هذا القرن وأنا في باريس بالشرع في المحاولة فكبت بضع قصائد شعرية ثرية من هذا النوع، وهو لا يتقيد بظم ولا بقال معروف» (62).

أما حسين عفيف فقد عرفه بأنه:

«يجري وفق قوالب عفوية يصبها ويستعدها أولاً بأول، لا يتوخى موسيقى الوزن ولكنه يستمد نغمته من ذات نفسه. لا يشرح ومع ذلك يوحى عبر إيجاره بمعان لم يقلها. ليس كشعر القصيد ولا كثر المقال ولكنه أسلوب ثالث».

وهي تعريف آخر له يقول: «الشعر المنشور يتحرر من الأوزان الموصوعة ولكن لا، ليجنح إلى العوصى، وإما ليسر وفق أوزان مختلفة يضعها الشاعر عمو الساعة ومن نسجه وحده أوزان تتلاحق في حاضره ولكن لا تطرد، غير أنها برغم تباين وحدانيها، تتساقط في مجموعها وتوآلف من نفسها في النهاية هارمونية واحدة، تلك التي تكون مسيطرة عليه أثناء الكتابة» (63).

لكن أنسي الحاج يفرق بين المصطلح فيقول: «لكن هذا لا يعني أن الشعر المنشور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما - والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر - عنصر أولي فيما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه لا غنى عن النثر الموقع» (64).

أما البداية الفعلية فترجع إلى جماعة مجلة شعر التي تأسست في بيروت 1957م بريادة كل من يوسف الخال، وخليل حاوي، وبذير العظمة، وأدونيس. ثم انضم إليها: شوقي أبو شقرا وأنسي الحاج، ودعمها من خارجها حبرا إبراهيم حبرا وسامي الحويوسي (65). ويصرح أنسي الحاج بأنه:

«صاحب أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة بالعربية ديوان (لن) هو

الكتاب الأول المعروف نفسه بقصيدة النثر والمكتوب بهذه الصفة تحديداً..
والمتنبى لهذا النوع تسياً مطلقاً⁽⁶⁶⁾. فماذا قال في مقدمته التاريخية تلك؟

قال: «هل يسكن أن نخرج من النثر قصيدة؟ أجل. فالنظم ليس هو
الفرق الحقيقي بين النثر والشعر. لقد قدمت جميع التراثات الحية شعراً عظيماً
في النثر، ولا تزال. ومادام الشعر لا يعرف باللون والقافية، فليس ما يمنع أن
يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»⁽⁶⁷⁾.

تعريف قصيدة النثر:

أوردت الموسوعة العربية العالمية تعريفاً منصفاً لها، يتضمن أغلب
مقولات أنصارها، حيث عرفتها بأنها:

«جس في سنكسف ما في لغة النثر من قيم شعرية، ويستغلها لخلق
مناح يعبر عن تجربة ومعاناة، من خلال صور شعرية عريضة تتوافر فيها الشفافية
والكثافة في آد واحد، وتعرض اعداد الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوارن
والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة على الجملة وموجاتها الصوتية بموسيقا
صياغية تحس ولا تقاس»⁽⁶⁸⁾.

موقف من التراث:

وبينما كان رواد الشعر الحر (التفعيلة) معنيين بصلتهم الوثقى بالتراث
الشعري والعروضي العربي فإن من رواد قصيدة النثر من لم يهتم بهذه الصلة.
بل إن منهم من صرح بالاعتراب عن هذا التراث العربي يقول أنسي الحاج:
«أشعر بالغربة في المقروء العربي... قراءة العربية تصبسي بمل لا حد له،
وما أبحث عنه أجده في اللغة الفرنسية؛ لأن الفرنسية هي (لغة الانتهاك) بينما
العربية لغة (مقدسات)»⁽⁶⁹⁾.

وهذا تعميم غير علمي وشبهة مردودة فاللغة - أية لغة - قادرة على أن

تعبّر عن المقدس وغير المقدس - ومهم من عد الاهتمام بالبحث عن جذور أو أصل في التراث حلاً كالشاعر قاسم حداد؛ إذ يقول: «ثمة حلل في الصدور عن إحساس بضرورة تأصيل كل ظاهرة فية لمرجعية محددة، كأن تكون الكتابة، خارج الوزن، معطى منسوحاً عن تجربة - قصيدة النثر الغربية، أو أن يكون لهذه الكتابة أسلاف في التراث العربي»⁽⁷⁰⁾.

وفي المقابل حاول نفر منهم تعويض النشأة الأجنبية لقصيدة النثر اصطلاحاً وتعريفاً وشروطاً قائمة كلها على نماذج من الأدب الفرنسي، فلجأوا إلى التراث العربي القريب بأسس قصيدة النثر إلى حبران ومصطفى صادق الرافعي، والعديد مفتشين عن نماذج لاس حرم، أي حان الأندلسي، وابن عربي.

أما على مستوى التظهير فلجأوا إلى بعض النصوص التراثية للاستئناس بها لقواعد سوزان برنار، مثل النص الذي أورده عبدالصاهر: «حين رجع عبدالرحمن بن حسان إلى أبيه حسان وهو صبي، يبكي ويقول لسعي طائر، فقال حسان: صفه يا بني، فقال: كأنه ملتف في بُردى حبرة، وكان لسمعه ربور، فقال حسان قال ابني الشعر ورب الكعبة، أفلا تراه جعل هذا التشبيه مما يستدل به على مقدار قوة الطبع، ويجعل عياراً في الفرق بين الذهن المستعد للشعر وغير المستعد له»⁽⁷¹⁾.

وليس في نص الخرحاني دليل على أن الشعر يكون بغير وزن؛ لأن تسمية حساماً قاله ابنه شعراً تسمية مجازية توحى بقوة استعداد ابنه لشعر فيما بعد كما هو واضح من تعليق عبدالقاهر.

ومهم من تمسك بقول الفارابي إن «القول الشعري قد يكون غير موزون». ولم يتبها أن القول الشعري للعارفين مختلف عن الشعر فالمقصود به الحجة الشعرية في اصطلاح الفلاسفة⁽⁷²⁾.

موقف من الموسيقى:

يعبر أدونيس عن موقف رواد قصيدة النثر من الموسيقى قائلا:

«الوزن/ القافية ظاهرة إيقاعية تشكيلية ليست خاصة بالشعر العربي وحده وإنما هي ظاهرة عامة في الشعر الذي كتب ويكتب بلغات أخرى، لكن على تويم وممايز. الزعم إذن، بأن هذه الظاهرة خصوصية نوعية لا تقوم اللغة الشعرية العربية إلا بها، ولا تقوم إلا بدءاً منها واستناداً إليها، إنما هو زعم وإيه جداً وباطل» (73).

يبدأ أدونيس بمقدمة سليمة، هي أن الوزن والقافية ظاهرة إيقاعية ليست خاصة بالشعر العربي وحده، وهذا صحيح وقد يبه الرعشيري من قبل، لكنه يقفز إلى نتيجة خاطئة هي رفض ألا تقوم اللغة الشعرية إلا بها. فهل وجود الوزن والقافية في شعر لغات أخرى، يعني أن يكونا عنصرين من عناصر بناء الشعر العربي.

وكذلك فإن عدم وجودهما في شعر لغة من اللغات «ليس مما يسلب الشعر كله من موسيقاه» (74) كما يقول الدكتور أنيس.

بدائل الموسيقى:

بعد أن اتفق أصحاب هذا الاتجاه إهدار عنصر الموسيقى راحوا يبحثون عن بدائل للتعويض فتوصلوا إلى عمود لقصيدة النثر مستقى من تظير برنار، قائم على شروط ثلاثة بدون أحدها يستحيل الحديث عن قصيدة النثر، وكل شرط من هذه الشروط يستدعي ملازماً له على هذا النحو:

1 - الإيجاز: الكثافة.

2 - التوهج: الإشراق.

3 - المجانية: اللازمية.

مبدأ تعويض الموسيقى الغائبة:

وقد أشار أنسي الحاج إلى هذا القانون فقال عن قصيدة النثر إنها: «تستعيز عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل أو عمق التجربة العدة، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوارب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة صممه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط»⁽⁷⁵⁾.

وهو يشير هنا إلى مبدأ الاستعاضة أو التعويض الذي نقله عن سوران وتلقاه نقاد قصيدة النثر. وقد بلور الدكتور صلاح فضل هذا القانون فقال: «إن قصيدة النثر تعتمد الجمع بين الإجراءات المتنافسة؟ أي أيها تعتمد أساساً على فكرة التضاد، وتقوم على قانون التعويض الشعري»⁽⁷⁶⁾.

وأنا أرى أن قانون التعويض هذا ملائم لقصيدة النثر وأصحابها في أكثر من مستوى بدءاً من المصطلح (قصيدة) ومروراً بكلمة شعر على نصوصهم ودواوينهم، وإلحاح بعضهم، لاسيما المتعوط، على الإكثار من مفردات «شعر وقصيدة» في نصوصهم.

والذي يعني هنا مبدأ التعويض عن عنصر الموسيقى، وأرى أنه قائم على مفارقة عجيبة.

فالتعويض إنما يكون عما يفقده الإنسان لا بإرادة منه، فحيث يلجأ إلى تعويض ما حُسِر، أما في حالة قصيدة النثر فإن إهدار الموسيقى متعمد فما معنى التعويض؟

إن الموسيقى في الشعر إما أن تكون مهمة، فلا تستحق الإهدار، أو غير مهمة، فلا تحتاج إلى تعويض.

فهل من المعقول المقبول أن يفقأ إنسان عينيه ثم يقول: سأعوض عن حاسة البصر بتنشيط حواسي الأخرى؟!!

لكنهم انطلاقاً من شعورهم بالحاجة إلى تعويض للموسيقا الغائبة، راحوا يبحثون، حتى توصلوا إلى تسي البدائل التالية:

أولاً: بديل كمال أبو ديب: «الفجوة: مسافة التوتر».

أما كمال أبو ديب فيعترض على اتخاذ الإيقاع عوضاً عن الموسيقا في قصيدة النثر فليديه: «لا يكون ثمة من كبير حدود في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالورن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرويا أو الانفعال» (77).

ولذلك يقترح مفهوماً جديداً يسميه: «الفجوة أو مسافة التوتر وهو مفهوم» لا تقتصر فاعليه على الشعرية بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنه خصيصة مميزة».

بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تحد بحسبها الطاغية فيه في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية». ويحاول أن يطبق هذا المفهوم الذي (لا يقتصر على الشعرية بيد أنه خصيصة مميزة) على نص «فارس الكدمات العربية» لأدونيس حيث: «ترز مسافة التوتر في العبارة الواحدة منذ اللحظة الأولى للنص:

«يقبل أعزل كالغابة»

ذلك أن يقبل أعزل الحالية من التوتر نهائياً تحلق ما سأسميه بنية توقعات بعشرات الإمكانيات لكن النص يقدم اختياره من خارج بنية التوقعات «كالغابة» ويفعل بذلك شيئاً: يحلق فجوة: مسافة توتر تابعة من ربط العرلة بالغابة، وفجوة أخرى تابعة من حصر دلالات الغابة اللانهائية نظرياً، في دلالة واحدة تقع هي أيضاً خارج بنية التوقعات المرتبطة بالغابة» (78).

فهل تصبح هذه (الفجوة: مسافة التوتر) أن تكون بديل للموسيقا الشعرية في القصيدة، ومميز الشعرية فيها؟

ثانياً: الإيقاع: تعريف الإيقاع (RHYTHM):

«الإيقاع أقدم الأنواع الموسيقية، وهو العنصر الذي ينظم حركة الموسيقى وتدفقها خلال الزمن»⁽⁷⁹⁾.

فالإيقاع جزء من الموسيقى وعنصر من عناصرها.

يقول الدكتور غنيمي هلال: ويقصد به وحدة النغمة التي تتكرر على نحو ما في الكلام أو في البيت. أي توالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر من فقر الكلام، أو هي أبيات القصيدة، وقد يتوافر الإيقاع في الشعر، وقد يبلغ درجة يقرب بها كل القرب من الشعر، أما الإيقاع في الشعر فتمثله التفعيلة في الشعر العربي»⁽⁸⁰⁾.

لكن أصحاب قصيدة الشعر فهموا الإيقاع فهماً يتلاءم مع قصيدتهم، يقول الدكتور النجار: «وهو نوبت صايح - يد يستعي عن إيقاع الورن فإنه لا يد يستعني عنه بعناصر إيقاعية أخرى هي ما يطلق عليه الإيقاع الداخلي، وهو يشير إلى إيقاع في النص باستثناء الورن والقافية الرئيسة»⁽⁸¹⁾.

فقسم الإيقاع إيقاعين داخلي ومعنوي:

1 - الإيقاع الداخلي:

يقول: «فكان هذا الإيقاع أبرز ما يكون متمثلاً في الحرص على أحرف العلة».

2 - الإيقاع المعنوي:

يقول الدكتور مصلح النجار: ثمة إيقاع يستند أساساً إلى جانب معنوي هو التضاد المعنوي والتقابلات التي تحتشد في الأسطر السابقة:

العشي الصباح/ جاهلية - يقين/ لتعطي لتأخذي

وهذا يصنع إيقاعاً معنوياً، يضاف إلى ما يسمى الإيقاع الداخلي أيضاً»⁽⁸²⁾.

وأنت تدرك أن النثر العربي القديم كان بتلك المحسسات البديعية حفيماً
وقد حاول كمال خير بك أن يحلل قصيدة للماعوط تحليلاً إيقاعياً
مكتشفاً فيها «كتلاً» إيقاعية متناسبة بالدرجة أو بأخرى، حسب تعبيره، وهو يرى
أن الشاعر يفكر بإرادة واعية في إعطاء نصه مسحة موسيقية منتظمة (83).

أما الدكتور مصلح فصل فيشر بشعر آخر يتيح لنا: «أن نكتشف إيقاعاً
آخر غير الذي يكاد يصم آذاننا لشدة ما تعودنا رثيه» (84).

وهو يجد ضالته في مقطوعة بعنوان «وتراءى له» للشاعر محمد متولي في
مجموعته الشعرية بعنوان «حدث ذات مرة أن» التي يراها «تمثل نموذجاً ناجحاً
لهذه الثورة الشعرية في مصر» ويذكره بما كانت تعدّه الدواوين الانفجارية
الأولى من تأثير. «في المقطار / سيدة حافية تعني الآرب الأخيرة لموسيقار مجهول
وفتران تطعم من بطاقة مفعدها / شعر، في هيئة شحادين / يتبادلون الصحف
القديمة ومهرول يعثر على قدم حبته تحت الحقائق / بينما شخير الراكب
يعلو.. عليك أن تحشو فمه بحذاء ممزق» (85).

ولن يعجز ناقدنا عن أن يلم شتات هذه الأشياء في فكرة «التأكل وانتهاء
العالم القديم» وينتهي إلى حكمة مهمة، هي: «ضرورة الصمت» كما يبرزها
المشهد الأخير.

ثم يسألنا الناقد: هل تبشر المقطوعة بانتهاء عصر الغناء الرث والعواطف
الضحكة التي لا تستحق سوى السخرية والازدراء والبطر العيف..

هكذا يرى الناقد ضرورة الصمت ولو بالحذاء، أما الشخير فهو في
تفسيره «عصر الغناء الرث» الذي ينبغي أن يضرب بالحذاء.

فهل لنا أن نفهم أن المقصود بالحذاء حسب تفسير الناقد هو الدليل. ألا
يرى في هذا إهانة للدليل الذي يشرب به.

لا أظن، لأن الناقد يتحدث بلغة ثورية، بل يدخل إلى البحث عن «شعر آخر إيقاع آخر» وكأنه يدخل معركة، إذ يقول: «أنت عدد مجلة (الناقد) المحصر لقصيدة النثر أن المخزون الاستراتيجي للشعرية العربية منها عندنا أوفر مما يقدره النقاد.. ويبدو أن قصيدة النثر أصبحت راية الشباب الناصر على الأعراف».

ثم يتحدث عن مشكلة «غيبية» الإيقاع الخارجي الظاهر المريح، واختفاء أنساق التفعيلات العروضية من فوق سطح النص، ليلجأ إلى حل أكثر راحة ألا وهو:

«أن تتوسع في مفهوم الإيقاع، ولا تفصره على نوع واحد»، فإذا نحن صنعنا ذلك: «استطع أن تبنى ما تبقى قصيدة النثر ونسبه من إيقاعات».

وإذا ناقشنا هذا النقد بموضوعية - بصرف النظر عن مناقشة قصيدة النثر ذاتها - اكتشفنا أنه عبر مبهمي، إن مثله كمثل من يقول: «لماذا لا تتوسع في مفهوم الذهب ليشمل الحديد والحاس؟ أليست جميعها معادن؟».

ثم يتحدث الناقد عن «الترجيع الإيقاعي» فليس ثمة إيقاع بدون ترجيع، وإذا كانت القصيدة تبني من كسر مرصوعة، ونثار وردي من التفاعيل المبعثرة، تخلق بنسجها الصوتي مجالاتها وأصداءها الموسيقية المبتكرة - تظل حملة «الموسيقى: حلقة لا أكثر هي الرباط الذي يشد هيكل البنية الإيقاعية للقصيدة».

فهل ينجح هذا النقد في تعويض الموسيقى المهذرة سلفاً؟

أما الشاعر حلمي سالم (في ندوة عقدت بحلقة الزيتون الإبداعية بالقاهرة لمناقشة ديوان (نقرة إصبع شارك فيها المؤلف) راجع موقع الشاعرة فاطمة ناعوت على الإنترنت: فيقطع الطريق على هؤلاء الذين يتكلمون بالبحث عن الإيقاع في قصيدة النثر قائلاً:

«لقد كنا فيما سبق نردد مثل هذا الكلام حول الإيقاع في قصيدة النثر، ولكي أقول اليوم: وما الذي سيحدث لو لم يكن هناك إيقاع أصلاً؟ دعونا من ذلك ولتأمل لغة كل شاعر وأبنه وصورة».

وبعد، فقد حكى طه حسين⁽⁸⁶⁾ عن حورдан السوق في مسرحية من مسرحيات مولير قوله: «ياللعجب إذاً فأنا أتكلم النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري؟».

ويعلق أدينا قائلاً: «أخشى أيها السادة أن نكون جميعاً كما كان حوردان هذا نفهم النثر من أنه كل كلام لم يتقيد بالنظم والوزن والقافية». وأقول: لو قرأ حوردان بعض نماذج قصيدة النثر لقال: «أنا أتكلم قصيدة النثر منذ أربعين سنة، ولا أدري!».

أما طه حسين فيقول مستدركاً، ومذكرًا بقيمة النثر: «وأما إذا قلت النثر فلا أعني ذلك النثر الذي يفهمه حوردان، إنما أقصد النثر الذي يفهمه الأديب».

ولإيمان طه حسين جاء نثره بديعاً من غير حاجة إلى تعويض.

مستقبل قصيدة النثر:

هل لقصيدة النثر مستقبل؟

من العسير أن يتبأ الباحث الدارس لتاريخ الأدب بموت تجربة أدبية حتى لو كانت لا تروق له لأسباب موضوعية أو غير موضوعية؛ فلقد عدنا تاريخ الأدب أن الرفق مهما تكن ممراته لا يمنع شيوع الشكل الجديد.

وأنت تعرف ما حكى أن ابن الأعرابي قال، وقد أنشد شعراً لأبي

تمام:

إن كان هذا شعراً فما قالته العرب باطل!

وقد أنصف التاريخ أبا تمام دون أن يكون شعر العرب باطلاً.

ولنا درس في موقف العقاد الذي حاول التصدي للشعر الحر (التفعيلة)، وبقي الشعر الحر. ومن الإنصاف أن يشجع الشاعر الكبير عبدالمعطي حجازي من الكأس داتها التي سقاها للعقاد!

وهل سيصت التاريخ الأدبي لصيحة الناقد الكبير الدكتور القط: «إذا كان هذا هو الشعر فأنا منه براء» (87).

وهل سيستمع ناشئة قصيدة النثر إلى تحذير أدونيس يحذر من «الزيف الذي ينتشر باسم التحديد. خصوصاً أن الكثير من هذا المزعم تجدداً، يخلو من أية طاقة خلاقة، ونعوره حتى معرفة أسطر أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع» (88).

أما أنا فأرى - والله أعلم - أن الأشكال الثلاثة (قصيدة البيت، وقصيدة التفعيلة، وقصيدة النثر أو قصيدة الإيقاع) سوف تستمر، وأن الصراع بينها أيضاً سيحتدم لكنني أمتنى أن يكون صراعاً إيجابياً وليس إقصائياً، فهل أنت ترى أن كل محاولات إقصاء الشعر الأول أو الثاني قد باءت بالفشل، واستمر رغم حدة الخلاف بين أنصاريهما في فترات سابقة.

وأن الشعر الأصيل (ولا أقول القديم) المسمى خطأ بالشعر التقليدي، أو العمودي، أو شعر الشطرين) والذي وصل إلى آفاق عالية على يد مبدعين كالجواهري وأبي ريشة والردوني، محققوا له من توهج وحيوية، ما يزال يواصل تجددته رغم المحافظة على الشكل على أيدي شعراء أحلصوا له، كالدكتور عبد اللطيف عبدالحليم، والدكتور سعد مصطلوح، وأحمد بخيت، وسمير فرج، والدكتور عبدالرحمن العشماوي، وغيرهم، وسيظل يزدهر على أيدي ناشئة سيدركن افتقاد محبي الشعر له، لكنهم سيستمرون في التحديد معيدين من إنجازات الشعر الحر (التفعيلة)، وقصيدة النثر (الإيقاع) معاً.

فبيست قصيدة النثر وحدها التي تمتلك المحزون الاستراتيجي (بحسب تعبير الدكتور صلاح فضل).

وكما يجب على شعراء البيت، والتفعيلة البعد عن التقليد، فإنني أرى أن على حاملي لواء قصيدة النثر الحدد أن يتحلوا عن الشروط التي أراد الشعراء المؤسسون ونقادهم أن يفرضوها عليها وعليهم، وبعضهم يحاول ذلك كعماد الغزالي وهاطمة ناعوت ورضا العربي، حتى لا يظلوا في انعزال عن أمتهم وقضايا أمتهم، وأن يتخلصوا من فكرة القطيعة، ليقللوا من خسائرهم، وأن يدركوا مدى الخسائر التي تكبدوها بإصرارهم على إهدار الموسيقى الشعرية، فخصروا بذلك مكاسب حققتها قصيدة النثر عن مر العصور، منها:

1- الغناء:

فإن هذا المر من الشعراء سيحرم من أن يتعمق بقصائدهم النثرية، بما يمثله هذا الغناء من ديوغ وانتشار وكسب مساحة جديدة من المتلقين غير القراء، وذلك بسبب افتقارها إلى عنصر الموسيقى رغم تشبههم بالإيقاع، لأن الإيقاع بحسب تصورهم سيجعل ألحان هذه (النثر) - إن هي لحن - متشابهة ومكررة وبعيدة عن ذوق المستمع العربي، حيث يحتاج إلى مط بعض الحروف ليعوض غياب الوزن الأصل.

2- المسرح الشعري:

بما يمثله من ثراء في التعبير. وتنوع في الأداء الموسيقي، والوصول إلى جمهور خاص. وأسأل لو أراد مدع قصيدة النثر أن يكتب مسرحية شعرية ماذا سيسمونها؟

3- الاستشهاد:

فقد اعتاد كثير من المثقفين حتى غير المعنيين بالشعر منهم الاستشهاد

بعض الأبيات الماثورة من الشعر الأصيل (البيت والشعر الحر (التفعيلة))
كلاستشهاد بأبيات الحكمة أو العزل أو السياسة مثلاً.

فهل يستطيع أصحاب قصيدة النثر أن يصلوا إلى هذا المرتقى؟
هل يتاح لهم أن يسهموا في بناء الوعي كما أتبع للشعر الأصيل وشعر
التفعيلة؟

4 - الجمهور المتلقي:

حتى إذا جادل أصحاب اتجاه قصيدة النثر وقالوا لا يعينا الغناء ولا
المسرح الشعري فإن خسارتهم الكبرى خسارة محبي الشعر الذين انصرفوا عنه
انصرافاً.

وأحسب أن الحسائر أكثر من هذا وافدح، ولكسي أتوقع من كثير من
أصحاب قصيدة النثر أن يردوا على ذلك بأنهم غير آبهين لهذه الحسائر، وأنهم
زاهدون في تحقيق تلك المكاسب، وسيكون شأنهم معها شأن الذي أراد ولم
يستطع أن ينال العنب، فقال:
«إنه حصرم»!

الهوامش

- (1) الدكتور علي عشري رايد، مرجعية القصيدة العربية المعاصرة، دورة أحمد مشاري العدواني 1996م، مؤسسة الباطين أبحاث مدوة الشعر والتوير 41
 - (2) المحاضر: كتاب الحيوان، تحقيق الأستاذ عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي 1312.
 - (3) ابن رشيق: العمدة
 - (4) السابق: 116، ويقول الخطيب التبريري: يستعمل أن يكون سمي هذا العلم عروضاً لأنه ناحية من علوم الشعر». (الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحسني عبدالله: 17، والعروض ناحية واحدة من نواحي الشعر المتعددة.
 - (5) حارم القرطاسي: مهراج اللعاه وسراج الأدياء، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة - دار الكتب الشوقية 89 وفيه: «... هذا سكين الذي يشهد أدق بصحته أو العروص... والدوق مقدم على عروض من فكل ما صح فيه لم يلتفت إلى عروض من في جواره.
 - (6) السكاكي: مفتاح العلوم: 516.
 - (7) الدكتور محمد مسعود: أدب، قدمه: نفسه، 2000م 28
 - (8) صلاح الدين المصري: نواحي عروض 18136 (عن ملوسعه الشعرية - المجمع الثقافي بأبي ظلي).
 - (9) الإبيهي: المستطرف من فن مستطرف: 638.
 - (10) مهراج البلغاء: 27.
 - (11) المرزوقي: مقدمة شرح الحماس - تحقيق عبدالسلام هارون، لجنة التأليف، القاهرة 2731 هـ، ومن هذا قول المتنبي:
- وما الدهر إلا من زواة قلالتي فصار به من لا يسو مشعراً
إن قلت شعراً أصبح الدهر مشعراً ونحى به من لا يهني مفرداً
- (12) السبوطي المرمز في علوم اللغة والأدب 3992
 - (13) ابن طباطبا: عيار الشعر.
 - (14) الدكتور سعد مصوح، في النقد اللاي - عالم الكتب 2004، 91
 - (15) أحمد بن مصطفى طاش كبرى راده، مفتاح السعادة ومصباح السيادة في موضوعات العلوم مكتبة لبنان، تحقيق د علي دحروج، ط 1، 1981م، 1، 530، 9432.
 - (16) الرخمشري: القسطاس في العروض، 11، ورغم هذا يدعي فليل: (weill) «أن في العروض العربي خطأ أساسياً يرجع إلى طريقة الكتابة من حيث إعمالها للحركات»، الدكتور شكري

عيد: موسيقى الشعر، 13، فأين هذا الرعم من تعبير «أصداء الحروف» الدال على أهمية النطق لا الكتابة

(17) الموسوعة العربية العالمية

(18) الزعشمري: القسطاس في العروض: 3.

(19) السكاكي: مفتاح العلوم 517.

(20) هذا التعريف في التراث يمثل الجانب التقني فحسب من الشعر، وقد رفضه ابن جندب قائلاً: «فلا بد من تعريف يعطي حقيقته من هذه الخبيثة يقول الشعر هو الكلام البليغ ليس على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متعقبة في الوزن والروي، مستثنى كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، الجاري على أنساب العرب المخصوصة به» (مقدمة ابن جندب 1: 57)، وللفرطاحي تعريف مختصر معبر ألا وهو: «الشعر كلام يحيل موزون مختصر في لسان العرب بربادة النغمة» (مفتاح البلاء: 89). ويقصر ابن قدامة تعريف الشعر بأنه (كلام موزون مقفى دل على معنى) «إن هذا تعريف لا ينفك عن شعر الجيد بل يشمل الجيد والردى، فيسمى لا ينفك على التعريف لأول. فإذا سئل كيف، وأن الشعر هو ما قدمناه، فليس من الاستطراد أن يكون ما سببه جيد ولا ذاك كبداء بل يحتمل أن يتعاقبه الأمران، مرة جيد، وأخرى ردي، على حسب ما يتغير فحسب يحتاج إلى معرفة الجيد ومعرفة من الردي» (نقد الشعر: 15). ويهدى بهذا خطأ من يخلط التراث الشعري العربي في هذا التعريف.

(21) الزعشمري: القسطاس: 3.

(22) الدكتور محمد مندور: الأدب وفنونه 30-32.

(23) ابن رشيق: العمدة 1: 140.

(24) ميحدثيل نعيمة العريال - مؤسسة نوفل، بيروت 1987م: 125.

(25) الدكتور محمد الخولي: معجم علم اللغة النظري 267 وانظر الدكتور سعد مصلوح: دراسة السمع والكلام - عالم الكتب 2000م: 240227

(26) الدكتور إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر: 142. وانظر مناقشة الدكتور محمد توفيق أبو علي لنظام المقاطع عند الدكتور أنيس (علم العروض ومحاولات التحديد: دار المائس 1988م 75) حيث بدأ أن نظام التفعيلة أكثر راحة من نظام المقاطع، فإذا كان الدكتور أنيس يقول: «يجب ألا يتوالى في الشعر الواحد أكثر من مقطعين قصيرين» يتساءل الدكتور توفيق بحق: ماذا فعل بالأشعار التي وردت فيها تفعيلة (مستعمل) 5/5/5 في بحر الرجز على هيئة (معلن 5/) أي تتوالى ثلاثة مقاطع قصيرة؟! لقد صيغ نظام المقاطع واسعاً، وانظر مناقشة الدكتور سعد مصلوح لنظام كمال أبو ديب، في كتابه القديم: في النقد الندي، 115 152.

- (27) الدكتور محمد الحولي، معجم علم اللغة النظري، 268.
- (28) الدكتور سيد البحراني، العروض وإيقاع الشعر: 119.
- (29) السابق: 124.
- (30) مجلة كلية الآداب، جامعة الإسكندرية 1943م، 143، وقد اعتمدها الدكتور سعد مصلوح في الكشف عن «أحرومية النص الشعري» فعدلت على «ثابت الورن وتعير الإيقاع»: «انظر» في البلاغة العربية والأسلوبية النسائية آفاق جديدة - مجلس النشر العلمي، جامعة الكويت - 2003م (248).
- (31) أبو الفرج الأصبهاني، الأعالي، 134، كما حكى ذلك عن عبدالله بن هارون العروصي فقال: «وكان يقول أورثنا من العروض غريبة في شعره، ثم أخذ ذلك عنه وبها نحوه فيه روي العروصي فأثنى فيه بدائع حمة، وجعل أكثر شعره من هذا الجنس، السابق، بعد الأورن الغريبة بدائع.
- (32) الدكتور محمد ال بهي قصة شعر الحبيب، دار الفكر 1971م، 30.
- (33) دارك الملائكة، صاب شعر المعاصر منشورات مكتبة النهضة، 63. ويقول الدكتور شعبان صلاح «معروفا فرقه كتب من شياطين بيت الشعر شربس حروجا على طريقة الخليل».
- (34) محمود حسن اسماعيل، نهر الخفيفة - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1972م: 80-84.
- (35) عبي أحمد باكثير في مسرحية من حلال لغاري، وانظر - مقدمه بحاتون وهرثيتي، مسرحية شعرية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، الطبعة الثانية 1967، ص 5، كما يعترف بذلك السياب قائلا: «وإذا تخربنا الواقع وحدنا أن الأستاذ عبي أحمد باكثير هو أول من كتب على طريقة الشعر الحر في ترجمته لرواية شكسبير روميو وجوليت» 1، مجلة الآداب، بيروت، عدد يونيو ص 96 عام 1954.
- (36) دارك الملائكة - مقدمة ديوان شطابا ورماده، بيروت 1959م.
- (37) الدكتور أحمد درويش ثلاثة ألحان مصرية - 85.
- (38) ديوان نهر الخفيفة: 90-114، وما أثار هذا الصبح الشاعر الكويتي علي السني، انظر الدكتور سالم عباس، الثمار الجديدة في الشعر الكويتي - المركز العربي للإعلام 1989م: 232.
- (39) السابق، 166.
- (40) الأثر الكاملة، 397، وانظر الدكتور شعبان صلاح 304.
- (41) نارك الملائكة: قصايا الشعر المعاصر: 86.
- (42) الدكتور أحمد مستحير - مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي 123 والعروض النظمي لدكتور عبدالعزيز بوي والدكتور سالم عباس، مكتبة المار الإسلامية، الكويت 194.

(43) صلاح عبدالصور: تنجيل مسرحية الخلاص الأعمال الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988م، 1، 271، ويحسب لشعر التفعيلة أنه أحيا صورة بحر المتدارك الأصلية (فاعض) بعد أن كانت تعد صورة افتراضية في كتب العروض.

(44) صلاح عبدالصور: ديوان الناس في بلادتي بيروت 1957م.

(45) ديوان «أوشال» 44، أما في الأعمال الكاملة التي نشرتها مؤسسة البابطين، الكويت 1996: 2، للشاعر العدواني. فحاجت كما يلي: أكتب علي حياح الربيع قصة السمر وأرى هده تدحلاً غير جازز من المحققين لتصحيح ما حسباه خطأ

(46) انظر العروض التعليمي، الدكتور عبدالعزيز بيوي والدكتور سالم عباس، مكتبة المعارف الإسلامية، الكويت 1941م.

(47) السابق. 194 وقد استعمله كثير من المعاصرين، انظر: الدكتور شعبان صلاح موسيقى الشعر 114

(48) الكافي: 19.

(49) قضايا الشعر العربي المعاصر: 165.

(50) صلاح عبدالصور (الأعمال الكاملة 3 107)

(51) الأعمال الشعرية، مكتبة مدبولي 1995، 394.

(52) السابق: 159.

(53) السابق: 336.

(54) فاروق شوشة: الأعمال الشعرية، الهيئة المصرية العامة 2004م، 2، 9-15.

(55) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: 100.

(56) الدكتور شكري عباد: موسيقى الشعر العربي 135.

(57) الشنتريزي الأنلسي.

(58) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ضم ن).

(59) الدكتور سالم عباس: التيار التجديدي في الشعر الكويتي. 244

(60) قصيدة الشرب بين النقد والإبداع، د عبد القادر القط: 2

(61) المصدر: الديوان الثري لديوان الشعر العربي الحديث (مقدمات، مقالات، بيانات) - جمع وتقديم د. ميب موسى / منشورات المكتبة المصرية - صيدا - بيروت، ط 1، 1981 عن مقدمة ديوان (هتاف الأودية)، كتيبت سنة 1910م

(62) توفيق الحكيم: رحلة الربيع والحريف، دار المعارف، القاهرة 1954م.

(63) شريف روف: طاهرة الشاعر للشور وتقبل النيس لقصيد الش، حريدة القدس العربي،

- لبنان 1999/7/27، نقلاً عن عر الدين الماصرة: قصيدة الشعر: إشكاليات التسمية والتجسس والتأريخ.
- (64) مقدمة ديوان (لن) أنسي الحاج، ط 2، المؤسسة الجامعية، بيروت 1982م، صدرت الطبعة الأولى للديوان عام 1960م.
- (65) الموسوعة العربية العالمية، ط 2، الرياض 1999م
- (66) من حوار آخرته معه عيلة الرومي: أخبار الأدب 24 ديسمبر 2001م.
- (67) أنسي الحاج: مقفلة ديوان «لن».
- (68) الموسوعة العربية العالمية.
- (69) عيلة الرومي: أخبار الأدب.
- (70) كوكب اللبدي: مسائل حول «قصيدة الشعر العربية»
- (71) أنوار البلاغة، مقبلة نسبي، القاهرة 1991 - 191
- (72) انظر لتفصيل هذه النقطة في كتاب «كوكب إحصاء» تأليف أحمد عيسى عبد العرب، دار الثقافة، لبنان، 1971م 222
- (73) أدونيس: في الشعرية عن كتاب في قصص الشعر العربي المعاصر - دراسات وشهادات)، المنظمة العربية للترجمة والتأليف والنشر، تونس 1988، وصر موقع جهات الشعر.
- (74) موسيقى الشعر: 21.
- (75) أنسي الحاج: مقفلة ديوان «لن».
- (76) صلاح فصل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت 1995م. 21.
- (77) الدكتور كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان، ط 1، 1987م: 21
- (78) السابق: 118.
- (79) معجم الموسيقى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000م.
- (80) الدكتور محمد عيسى هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة 1977م: 435
- (81) مصباح الجاز، خصوصية مفهوم الشعر الحر، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، العدد (84)، صفحة 88.
- (82) السابق: 87.
- (83) كمال حير بت. حركة الحدائق في الشعر العربي المعاصر: دراسة حول الإطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والسي الأدبية المشرق للطباعة والنشر، بيروت 1982م، وانظر 'محري صالح' القصيدة العربية الحديثة. الإطار النظري والمبادئ (بحث منشور على الإنترنت).
- (84) الدكتور صلاح فصل: أشكال التحليل من فنات النقد - لوتعمان 1996م 174

(85) السابق: 181.

(86) من حديث الشعر والنثر: الأعمال الكاملة، در الكتاب الليبي، 1973م، 5: 576.

(87) الدكتور محمد أبو الأيوبر التراث الشعري ودوره في مراحل تطور الشعر العربي - مجلة بعلبور، العدد الخامس: 34.

(88) مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت 883م، أم سيتهموه - بعد - بالأصولية وعرض أدوات علي الشاعر!



مداخلة التواصل في أوزان الشعر عند نزار قباني

عبد الغني حسني

بعد الوزن في تصور الشعرية العربية أهم مكون للإيقاع، حتى أصبح وجوده دليلاً على مساسة القصيدة للعناء، حيث إن العرب كانت «تزن الشعر بالعناء» كما قال المرزباني⁽¹⁾، كما جاء في المسطر ف أنه «ما جعلت العرب الشعر موزوناً إلا لمد الصوت والذبدة»⁽²⁾. فلم يكن عربياً لذلك، أن جعلوه ركناً لا غنى عنه في تعريف الشعر. قال ابن رشيق: «الوزن أعظم أركان حد الشعر»⁽³⁾.

ولا شك في أن مكائده هاته ترجع إلى ما يتضمنه من تناسب بين أحرانه في الكم والترتيب⁽⁴⁾ مما يجعله أدخل في ميدان النغم والعاء⁽⁵⁾. وقد بين حارم القرطاحي في تعريفه للوزن موضع التناسب فيه فقال: «الوزن هو أن تكون المقادير المفقاة تتساوى في أزمنة متساوية لاتفاقها في عدد الحركات والسكنات والترتيب»⁽⁶⁾، فأعطى الوزن بذلك صفة الزمنية، مما يعني، بلا شك، ربطه بالإشاد والعاء، كما جعل المتساوي في أمة إشاد المقادير ناتجاً عن تساويها في كم الحركات والسكنات وترتيبها؛ ولعل في إدراج الترتيب في هذا التعريف دليلاً على نفي الكمية عن الشعر العربي، كما أن جعل المتساوي واقعاً في عدد الحركات والسكنات وترتيبها يحيلنا إلى أسباب الخليل وأوناده،

مما يجعل البحر الشعري أحلى صورة لهذا التساوي المحقق للإبداع. مفهومه المرتبط بالغناء والإنشاد.

ارتباط البحر الشعري بالغناء إذن هو الذي يعسر الهجوم الذي شنه عليه بعض منظري الحدائق بفصله عن الإيقاع، سعياً إلى بناء مفهوم جديد لهذا الأخير يهدم التصور «القديم» الذي ورثه الملتقي بالربط بين البحر الشعري. يقول أدونيس في هذا السياق: «القصيدة القديمة قائمة على الوزن السهل، المحدد، المفروض من خارج، بينما تقوم القصيدة الحديثة على الإيقاع، والإيقاع نابع من الداخل، لذلك هو ابتكار، ويتطلب استخدامه قوة وبراعة وموهبة أكثر مما يتطلب استخدام الوزن»⁽⁷⁾.

هذا الكلام الذي واكب **عبد أدونيس** مرحلة التحول نحو الكتابة الحديثة يلخص في حقيقته تصويره الحديث للإيقاع في تحاوزه للورن كما تجلى بشكل واضح في «كتاب التحولات: الهجرة في أقاليم النهار والليل» و«مفرد بصيغة الجمع»⁽⁸⁾. الأمر الذي يحسد الموقف البطري لأدونيس في القلب الحديري للمفاهيم الموروثة عند المتلقي، مما فيها مفهوم الإيقاع؛ وإن كان التخلي عن الورن لم يتم عنده بشكل كامل، خاصة في «الكتاب» الذي عاد فيه عودة واضحة إلى بحور الشعر⁽⁹⁾، حيث يبدو أن التحريب في الكتابة الحديثة قد اتجه نحو عناصر أخرى غير الإيقاع.

على النقيض من هذا الموقف الذي يقرن التحديد في مجال الإيقاع بالثورة على الورن باعتباره قيمة فنية جامدة، يقوم التحديد عند نزار على الوفاء لمبدأ التواصل مع الجمهور من خلال توفير أقصى درجات العنائية في القصيدة. ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن قصيدة النثر نفسها خاضعة لهذا القانون المتجسد في حصور التقسيمات والموازنات والعناصر الصوتية بشتى أنواعها.. غير أن ما يهمنا الآن هو موقفه من الورن الذي يضعه إلى جانب موقف الشعرية العربية القديمة في اعتباره «أعظم أركان حد الشعر» في مقابل

الموقف «الحدائي» الذي يرى فيه فقراً إيقاعياً، داعياً إلى تحاوره في سبيل البحث عن عناصر الإيقاع الحقيقية، دون إغفال العناصر الإيقاعية الصوتية الأخرى التي يشير إليها نزار قباني في حديثه عن الموسيقى بمفهومها الشامل. يقول نزار: «إن بحور الشعر العربي الستة عشر، بتعدد قراراتها وتفاوت نغماتها هي ثروة موسيقية ثمينة بين أيدينا، وبإمكاننا أن نتخذها نقطة انطلاق لكتابة معادلات موسيقية جديدة في شعرنا»⁽¹⁰⁾.

بهما من هذا الكلام أمران يشكلان في جوهرهما قطبي الرؤية التواصلية في الحدائث الشعرية عند نزار:

- الأمر الأول يتجلى في دعوته إلى كتابة معادلات موسيقية جديدة في الشعر العربي. هذه الدعوة التي يعرضها نوحه العام في تحديد الإيقاع إلى درجة دعت بعض القاد إلى اعتبار شعر نزار شعراً محضاً يشكل حرفي لظام التنغيلة الجديد⁽¹¹⁾.

- أما الأمر الثاني فيتمثل في صوره انطلاق هذا التحديد من بحور الشعر العربي لما تتضمنه من ثروة موسيقية ثمينة.

وفي ذلك تعبير واضح عن الاتجاه التواصلية المتجسدها في الانطلاق من موروث الجمهور العربي الذي يربط ربطاً وثيقاً بين الإيقاع والوزن، وكذا في الحفاظ على مفهوم الإيقاع نفسه الذي لا يتصل عنه عن الموسيقى والعاء (والإشارة هنا إلى حديث نزار عن الثروة الموسيقية لهذه البحور).

وبذلك تبدو الثقافة المشتركة ذات أهمية لا تكرر في توجيه التحديد الإيقاعي عند نزار، حيث يبدو هذا التحديد عديم القيمة ما لم يراع بشكل مبدئي تواصل الشعر مع الجمهور، وهو ما عبر عنه أحد الدارسين بقوله: «إن الاتفاق بين الشاعر وجمهوره على تقليد واضح أمر ضروري. هذا التقليد يتعلق بالإطار الإيقاعي، وبطريقة الرسم الكتابي نفسها أو بالإنشاد (...)

والمثلي يجب أن يشعر بالقصيدة أول ما يسمعها أو يقرأها، حتى من غير أن يفهم معناها، ولا يتم ذلك إلا من خلال الاتفاق على تقاليد معينة» (12).

وإذا وقفنا على إخلاص نزار لرؤيته التواصلية في تحديد الإيقاع من خلال موقفه الإيحائي من بحور الشعر العربي، فإن علينا أن نبحث عن أثر هذه الرؤية في تعامله مع هذه البحور من خلال عصرين يتناول أولهما البحور والأوزان الكاملة، ويهتم ثانيهما بالأوزان المجزأة.

أولاً: البحور والأوزان:

لابد أولاً، من التنبيه على أمرين يجب مراعاتهما في التحليل:

- (1) أولهما هو ضرورة التمييز بين ثورن الشعري والبحر العروضي، إذ إن البحر الواحد غالباً ما يضم أوزاناً متعددة تعدد أعاريضه وأصنافه.
- (2) وثانيهما هو أن الفقرة التي كتب فيها نزار شعره فترة طويلة تقترب من ستة عقود (من 1940م إلى أوائل 1997م) وهو الأمر الذي يجب أن تراعيه الدراسة الإحصائية في ربط هذه الأوزان بالرؤية التواصلية عند الشاعر، خاصة وأن عنصر التدرج الزمني يعد جزءاً لا يتجزأ من هذه الرؤية نفسها.

أما بعد، فإنه بعد إحصاء البحور الشعرية عند نزار تبين لنا استعماله لأحد عشر بحراً هي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك والسريع والخفيف والسيط والواهر والطويل والمجث، موزعة على الشكل التالي:

البحر	عدد قصائده في الديوان	نسبته إلى مجموع البحور
الرجز	160	٪ 26.89
المتقارب	106	٪ 17.82
الرمل	85	٪ 14.29
الكامل	84	٪ 14.12
المتنادر	56	٪ 9.41
السريع	31	٪ 5.21
الخفيف	28	٪ 4.71
البسيط	17	/ 2.86
الوافر	14	٪ 2.35
الطويل	09	٪ 1.51
المجتث	05	٪ 0.84
المجموع	595	٪ 100

بمذنا هذا الجدول بمجموعة من المعطيات أهمها:

- 1 - غياب خمسة بحور من بحور الشعر العربي هي: المضارع والمقتضب والمديد والمنسرح والهزج.
- 2 - ميل الشاعر إلى البحور الصافية التي تحتل كل المراتب المتقدمة، وهي: الرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتنادر التي تتراوح نسبتها بين 26.89 ٪ و 9.41 ٪ وبنسبة عامة مجموعها 82.53 ٪، إذا أضفنا إليها السريع والوافر اللذين يتحولان في قصيدة التفعيلة إلى بحرین صافيين صارت النسبة حاتمة حول 90 ٪، وتراجع البحور المزروحة إلى نسب تتراوح بين 5.21 ٪ و 0.84 ٪ وبنسبة عامة لا تتجاوز 17.5 ٪.
- 3 - أكثر البحور استعمالاً هي: الرجز فالمتقارب ثم الرمل والكامل، وأضعفها

حضوراً الطويل فالمجث الذي يأتي في المرتبة الأخيرة بنسبة صغيرة جداً
تقل عن 1 %.

أما السريع والحميف والبيسط والوافر فتحتل المراتب الوسطى بسب
متقاربة. وبدأ بالملاحظة الأولى الخاصة بالبحور الغائية:

1 - فقد أشرنا إلى أن البحور التي أعرض عنها نزار هي: المنسرح والمضارع
والمقتضب والمديد والهزج. ولعل وراء هذا الإعراض أسباباً ودلالات
نحاول الاقتراب منها فيما يلي:

1.1 المنسرح: عده صاحب «المرشد» من البحور الغائية الخفيفة،
فقال: «وحد فيه الإسلاميون الخجاريون بحراً بلانم مداهبهم اللينة الغائية
(...) فأكثرُوا منه، لاسيما بن قيس الرقيات وإن أبي ربيعة (...)» وقد شاع
المنسرح بين طوائف المرققين في العصر الأموي، وقد عند شعراء الفحامة أمثال
كثير والأخطل والمقطامي وحرير وإن الرفاع والعر دق» (13).

غير أن هذا الكلام يحالف ما قاله إبراهيم أنيس عن هذا البحر من أن
ما نظم عليه الشعراء القدامى هو شيء قليل (14). والملاحظ على كلام عبد الله
الطيب أنه لا يطر في تقويم هذا البحر إلى نسبته إلى البحور الأخرى التي شاع
استعمالها خلال العصرين الإسلامي والأموي. ولعل ذلك ما جعله يرى في
كثرته عند بعض الشعراء دليلاً على شدة الاهتمام به في هذا العصر. والذي
يؤيد ما ذهب إليه هنا أن دعوى انتشاره تسقط إذا قارناه بالبحور الأخرى
التي نظم عليها الشعراء في مختلف العصور. ولعل ذلك ما نظر إليه إبراهيم أنيس
في موقفه السابق. وهو نفسه ما وقف عليه محمد العلمي في إحصائه لبحور
الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين حيث وحد أن مجموع قصائده
عندهم لا يتجاوز مائة وتسعة وعشرين قصيدة أو مقطوعة أو بيت مفرد من بين
مئتي شعري يصل إلى تسعة آلاف وستمئة وأربعة وخمسين قصيدة أو مقطوعة
أو بيت 9654 شملها الإحصاء (15)، أي بنسبة لا تتجاوز 1,3 %.

أما في العصر الحديث فإن نسبته ضعيفة جداً، حيث يشكل 2% من نسبة بحور الشعر عند البارودي، وتخلو منه الشوقيات حلواً تاماً⁽¹⁶⁾، كما يخلو منه ديوان صلاح عبد الصبور من المعاصرين، ولا نكاد نجد منه عند الشعراء الآخرين الذين اطلعنا على شعرهم شيئاً إلا قصيدة يتيمة عند السياب ومثلها عند أدونيس. ولعل المراتب المتأخرة التي احتلها عبد المتقدمين هي السبب وراء إغراض المتأخرين عنه رغم ما قد يمتاز به من حفة، كما أشار إلى ذلك عبدالله الطيب. وهذا ما قد يفسر لنا إهمال نزار أيضاً لهذا البحر.

2.1. المضارع والمقتضب: هما بحران يتعيان معاً إلى دائرة المجتلب. وقد ذهب حازم القرطاجي إلى أن المقتضب بعد، إلى جانب المجتلب، من البحور التي لم يلتفت إليها شعراء رعه ثبات وجوده عند العرب⁽¹⁷⁾، أما المضارع فهو عنده بحر سحيق موضوع لا تصح سببه إلى العرب: «فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئاً من الاختلاف على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأن طماع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها (...) فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلاً»⁽¹⁸⁾.

وهذه النتيجة هي التي وقف عليها محمد العلمي في إحصائه لبحور الشعر عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين، حيث لاحظ حلول دواوينهم من هذين البحرين حلواً تاماً⁽¹⁹⁾. أما في العصر الحديث فلا نكاد نجد حضوراً لهذين البحرين، ماعدا نسبة ضعيفة جداً للمقتضب في الشوقيات يقتسمها مع الهرج ويجزوء الرمل هي 1%⁽²⁰⁾. كما تحلو منهما دواوين السياب وصلاح عبد الصبور وأدونيس ممن طالعوا شعرهم من المعاصرين. ويرجع بعض الباحثين إهمال الشعراء قديماً وحديثاً لهذين البحرين إلى قلة ما يتبحرانه من إمكانيات، حيث لا يتبع الواحد منهما إلا إمكانية إيقاعية واحدة عكس البحور الكثيرة الاستعمال كالكامل الذي يتيح تسع إمكانيات⁽²¹⁾.

غير أنه مهما كان الدافع وراء إهمال المتقدمين لهذه البحرين، فإننا نرى أن موقفهم هذا، إلى جانب موقف النقاد منهما، كان له تأثير لا يستهان به في إعراض الشعراء المتأخرين عنهما.

3.1. المديد: عده صاحب المرشد من النمط الصعب⁽²²⁾ وقال عنه: «بحر المديد فيه صلابة ووحشية وعنف (...)» [و] يعسر على الناظم لأن تعجيلاته تطلب كلمات متقطعة (...) وأحسب أن هذا العسر هو الذي جعل الشعراء يتحامونه⁽²³⁾.

والحق أن نحامي الشعراء لهذا البحر يبدو حلياً من الرتب المتأخرة التي احتلها في مختلف العصور، حيث احتل المراتب الأخيرة عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين مجموع لا يتجاوز خمسة وثلاثين قصيدة أو مقطوعة أو بيتاً مفرداً⁽²⁴⁾، وبسطة تقل عن 1 / من نفية الحور.

أما حديثاً فقد تركه أغلب الشعراء، حيث يعيب من الشوقيات ومن ديوان البارودي⁽²⁵⁾، كما تركه السياب وصلاح عبدالصبور وأدونيس من المعاصرين.

4.1. الهزج: ارتبط هذا البحر عند أغلب من طالعا آراءهم من الباحثين بالغناء، فقد ذكر إبراهيم أبيس أن مجيئه على شكل مقطوعات قصيرة في العصر العباسي يعسر بارتباطه بالغناء «وهذا هو سر تسمية العروضيين له بالهزج»⁽²⁶⁾.

وهو الرأي نفسه الذي نجده عند عبدالله الطيب في تسميته، حيث لاحظ أن الهزج يطلق على أصناف من الغناء الخفيف⁽²⁷⁾. ونحس، في الواقع، لا نعدم في أصل اللغة ما يؤيد هذا الرأي، فقد جاء في لسان العرب أن «الهزج صوت مطرب (...) وهزج: تغنى (...)» والهزج: من الأغاني، وفيه ترنم⁽²⁸⁾. ورغم هذه الحفة التي يتميز بها هذا البحر، فقد كان استعماله نادراً

عند القدماء⁽²⁹⁾، إذ هو أقل استعمالاً حتى في المديد عند الجاهليين والإسلاميين والأُمويين⁽³⁰⁾.

أما في العصر الحديث فقد احتل المرتبة الأخيرة في الشوقيات مقتبساً نسبته 1 ٪ مع المقتضب ومجزوء الرمل⁽³¹⁾، كما احتل مرتبة مماثلة عند شعراء أبوللو⁽³²⁾، ونظم منه السياب قصيدة وحيدة وغاب غياباً تاماً من ديواني صلاح عبدالصبور وأدونيس.

وكل هذا يدل على عدم صحة ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أن هذا البحر قد حظي بعناية الشعراء في العصر الحديث⁽³³⁾. وقد ربطه كثير من الباحثين بمجزوء الوافر، فجعله الدكتور أمين عيسى السيد فرعاً منه⁽³⁴⁾، كما ذهب إبراهيم أنيس إلى أنه تطور عنه بفعل انتشار الغاء في العصر العباسي⁽³⁵⁾، وعدهما عبدالله الطيب بحرًا واحدًا⁽³⁶⁾.

أما صورته فهي (مفاعيل مفاعيل) في كل شعر وقد ذكر العروضيون صورتين أخريين لتفعيلاته، فميرانه عن مجزوء الوافر - الأولى: فعول في الضرب، وهي صورة نادرة، ليس لها شواهد من الشعر كما يرى إبراهيم أنيس⁽³⁷⁾. - والثانية: مفاعيل، وهي كثيرة الاستعمال في الشعر الحديث خاصة، كما نجد في هذا النموذج للسياب:

وذا الفجر بأنواره رمى الليل وأطرافه

شدا الطير بأوكاره - وهر الورد أعطافه

وفي غمرة أوهامي

وفي نقطة آلامي

يكى محبوبه القلب

عزاء قلبي الدامي⁽³⁸⁾

حيث تشغل هذه التفعيلة الأجزاء التالية: (وذا الفجر - رمى الليل
شدا الطير -- وفي غمر... - وفي يقظ...).

لكن الملاحظ أن هذه التفعيلة لا تبدو إلا في التقطيع، أما حلال الإشادة،
فإيه يحتاج إلى مد الصوت في آخرها لتعويض الساكن المحذوف (39)، وبذلك
تعود هذه التفعيلة أيضاً إلى أصلها (مفاعيل) لتتقى لهرج صورة واحدة
متحققة هي: (مفاعيلن مفاعيلن) في كل أحزائه، مما يجعلنا نميل إلى رأي من
جعلها فرعاً من محروء الوافر. وما نذهب إليه بناء على كل ذلك هو أن ما دعا
الشعراء في العصر الحديث إلى تركه هو استعناؤهم عنه، معجزو، الوافر لسببين:
أولهما هو ما شير به هذا الأخير من خفة تعود إلى نسبة السككات إلى عدد
السككات والحركات فيه التي لا سحور 28،57 / في مقابل الهزج الذي تصل
فيه النسبة إلى 42،85 / مما يجعله بعيداً عن الاعتدال (40)، وثاني السببين هو
أن الوافر المجزوء يتيح استعمال (مفاعيل) و (مفاعيلن) معاً، في مقابل الهزج
الذي لا يتيح إلا إمكانية واحدة. ويمكن أن نفس ذلك بوصوح في هذا
النموذج لنزار قباني:

وصاحتي إذا ضحكت

يسيل الليل موسيقا

تطوفني بساقية

من النهوند تطويقاً

فأشرب من قرار الرصد

إبريقاً فأبريقاً (41)

حيث يستعمل الشاعر التفعيلتين (مفاعيلن / مفاعلاتن) معاً بسببين
متساويين.

ما نخلص إليه من كل هذا هو أن نزاراً قد ترك استعمال البحور التي

تركها جل الشعراء قديماً وحديثاً. ولا شك في أن لذلك أسبابه التي اختلف حولها الدارسون.

ولا نريد أن نترك هذه النقطة قبل أن نشير إلى بحر هو من شبه المهملات عند نزار، هو المجهث الذي احتل عنده المرتبة الأخيرة بنسبة تقل عن 1 ٪، حيث لا يتجاوز عدد قصائده أربعة موزعة بين دواويه الأولى: «أقلت لي السراء» (1944م) و«طفولة نهد» (1998م) و«أنت لي» (1950م) لينصرف عنه الشاعر بعد ذلك انصرافاً تاماً. والحال أن هذا البحر لا يختلف في شيء عن البحور السابقة التي انصرف عنها الشعراء قديماً وحديثاً، فهو يكاد يكون منعدماً عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين⁽⁴²⁾، أما حديثاً فقد احتل المرتبة الأخيرة عند شعراء أبو نؤس⁽⁴³⁾، والمرونة بسبب عند الشاعر العائلي أحمد رامي بقصيدتين، وغاب عن الشومسات ومن ديوان البارودي⁽⁴⁴⁾، وديوان السياب وصلاح عبدالصبور وأدم نيس، مما يدل على خطأ ما ذهب إليه إبراهيم أنيس من أنه حظي باهتمام الشعراء المحدثين⁽⁴⁵⁾.

2 - تحتل البحور الصافية المراتب المتقدمة كلها في ترتيب البحور المستعملة عند نزار، وهي: الرحر والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك. وهذا ما يجعلها تحظى بنسبة استعمال عالية تفوق 82 ٪ (دون احتساب الوافر المجزوء والسريع اللذين يصحان ورنين صافيين في قصيدة التفعيلة) في مقابل البحور المركبة التي تقل نسبتها عن 18 ٪، وهي: السريع والخفيف والبسيط والوافر والطويل والمجهث.

ويعود ارتفاع نسبة هذه البحور الصافية، فيما نراه، إلى ارتفاع نسبة قصيدة التفعيلة عند نزار (أكثر من 60 ٪ من الشعر الموروث) على حساب القصيدة العمودية. والواقع الشعري عنده يصدق ذلك، حيث حلت كل قصائده التفعيلية على البحور الصافية بدون استثناء. ويكفي أن تمثل لذلك دواويه الأخيرة التي اختفت فيها القصيدة العمودية، وهي: «هوامش

على الهوامش» (1991م) و«خمسون عاماً في مديح النساء» (كتبت قصائده سنة 1994م) و«تنويعات نزارية على مقام العشق» (كتبت قصائده سني 1995-1996م) و«إضاءات» (1998م) والتي جاءت كل قصائدها على بحور صافية هي: الرجز والتندرك والمتقارب والكمال والرمل، مع استثناء مقطع وحيد جاء على البسيط في (إضاءات)، وهو عمودي يؤكد ما دها إليه، هو:

ما لون عيبك؟ إني لست أذكره.

كأنني قبل لم أعرفهما أبداً.

إني لأبحث في عينك عن قدرتي

وعن وجودي.. ولكن لا أرى أحداً⁽⁴⁶⁾

وإذا نحن أخذنا هذه البحور واضعنا إليها السربح الذي احتل المرتبة السادسة بعد التندرك مسترة بحدها هي البحور بعسها التي أباحت نازك الملائكة نظم الشعر آخر عيها، تحت كلتي المراتب الأولى، مع استثناء بحرين هما الهزج وبجزوء الوافر، والأولى منهما أهمله الشاعر وعيره من المحدثين كما مر بنا. وهذا ينقلنا إلى قضية أثرت في إطار التجريب الإيقاعي للقصيدة المعاصرة هي قضية البحور الصافية والبحور المركبة. تقول السيدة نازك الملائكة موضحة موقفها من البحور المركبة: «وأما البحور الأخرى التي لم تتعرض لها كالطويل والمدب والسبيط والمنسرح، فهي لا تصلح للشعر الحر على الإطلاق، لأنها ذات تفعيلات موعة لا تكرر فيها (..) وأما محاولة بعض الناشئين أن يكتبوا شعراً حراً من البحر الطويل فقد انتهى إلى العشل»⁽⁴⁷⁾.

والواقع أن ما تشير إليه نازك هنا لا يشمل الشعراء الناشئين فقط، بل طرقة شاعر كبير أيضاً هو أدونيس في إطار التجريب الهادف إلى بناء مفهوم جديد للإيقاع. حيث يعد التخفيف من أكثر البحور استعمالاً في قصيدة التفعيلة

عده إلى حجاب قصائد قليلة جاءت على البسيط وقصيدة واحدة على المنسرح، إلا أننا نكتفي بهذا النموذج من الخفيف (48):

وجه بالما طفل هل الشجر الذابل يزهو؟ هل ندخل الأرض

في صورة عذراء؟ من هناك يرج الشرق؟

جاء العصف الجميل ونم يأت الخراب الجميل صوت

شريد... (49)

وقد وصف أحمد المعداوي محاولات أدونيس في هذا الجانب بأنها ممعة في التجريب (50). وهو ما يصدقه واقعه الشعري، حيث تأتي هذه المحاولات عده معضودة بعاصر تحريرية أخرى يستهدف منها تحقيق مشروعه في تحطيم مفهوم الإيقاع. منها طول الأبيات، وأبصت كما هو واضح في النموذج السابق.

وسنجد إذا جمعنا كل هذه المعطيات نخرج بنتيجة مفادها أن محافظة نزار على مفهوم الإيقاع اقتضت منه الوفاء لطواء التعمية الموحدة في قصائده الحرة، مما يجعله بعيداً عن التجريب الذي طرقة أدونيس في هذا الجانب. وهو ما يضعه إلى حجاب شاعر يعد في إيقاعه من المحافظين هو بدر شاكر السياب الذي ليس له إلا قصيدة تفعيلية واحدة على بحر مركب هي «أهيا، جيکور» التي جاءت على البسيط (51)، وذلك على خلاف ما ذهب إليه أحمد المعداوي من أن السياب يعد من المهتمين بالبحور المركبة في قصيدة التفعيلة (25). ويمكن أن تبين هذا التوجه المحافظ في الإيقاع عند السياب من عدد قصائده العمودية الذي يبلغ مائة وأربعين قصيدة في الديوان بنسبة تصل إلى 66،66٪ من مجموع قصائده.

وهذه النتيجة تؤيد ما ذهبنا إليه منذ البداية من مراعاة التجربة الشعرية عند نزار للتواصل مع المتنقي، وهو الأمر الذي أبعد باستمرار عن النمط الحدائي الذي لا يرى الإبداع إلا في حرق المؤلف، إذ لم يتردد أدونيس مثلاً

في خوض مختلف أشكال التجريب بما فيها تحطيم مفهوم الإيقاع المبني على التناسب، الذي فسره حازم بانتظام تنابع التفاعيل (53)، من خلال النظم على البحور المركبة في قصيدة التفعيلة، حيث يستدعي ذلك تنابحاً غير منتظم لتفعيلات مختلفة مرجعه بالأساس تعاوت طول الأبيات في هذه القصيدة كما تشهد بذلك بمدح كثيرة من شعره تمثل لها بهذا المودح من الخفيف:

قبل أو بعد

يولد الكون مربوطاً بقرني غرالة مسحورة

راسماً ظله على الأشجار

غصن صوة له

غصن يزهر بين المسمار والمسمار

غصن عاشق حنان النمل (54)

حيث تتوالى تفعيلنا الخفيف على الشكل التالي.

فاعلاتن متفعّلن فاعلاتن متفعّلن مفعولن

فاعلاتن متفعّلن مفعولن

فاعلاتن متفعّلن

فاعلاتن فاعلاتن مستفعّلن مفعولن

فاعلاتن متفعّلن مفعولن

فإذا كان تركيب التفاعيل مقبولاً عند القدماء، فلأنه كان حاضراً لنية البيت المبنية على تساوي الشطرين الذي يحفظ تنظيم الحركات والسكّات (55). أما الشعر الحديث الذي أصبحت فيه المساواة بين الأبيات أمراً ثانوياً، فلا شك في أن ذلك يؤدي إلى تحطيم النظام كما تشهد بذلك الأبيات المستشهد بها سابقاً، مما يجعل هذه الحرية أدخل في ميدان التجريب

الذي يميز به أدونيس وتعايشه شعراء كثيرون على رأسهم نزار، حفاظاً على مفهوم الإيقاع المبني على التناسب.

3 - بعد الرجز أكثر البحور الصافية استعمالاً عند نزار. ومن ثم فإنه البحر الأكثر حضوراً في كل شعره بنسبة تصل إلى 26,89٪ من مجموع البحور. يأتي بعده المتقارب فالرمل فالكامل بنسبة متقاربة تتراوح بين 17,82٪ و 14,29٪ ثم المتدارك بنسبة 9,41٪. أما المرتبة الأخيرة فيحتلها - كما تمت الإشارة - المحتث، مسبوقاً بالطويل بسبة ضئيلة أيضاً هي 1,51٪ حيث لا يتجاوز عدد قصائده التسعة في الديوان كله.

وقد فسرنا في العصر السابق تحكم الرؤية الواسية عند نزار في إثارة للرجز والمتقارب والرمل والكامل والمتدارك (مضافاً إليها السريع)، حيث أرحمنا ذلك إلى ميله لتحقيق النسب الإيقاعي في قصيدته التفعيلة بالنظم على البحور الصافية التي استأثرت بهده تقصيده

غير أن هذا وبب كلاً يشك في صحته غير كاف وحده لتفسير إثارة نزار لهذه البحور دون غيرها، والسبب في ذلك أن الاهتمام بها لم يبدأ فقط مع قصيدة التفعيلة، بل نجده حتى في قصائده العمودية، وإن كان حضورها يبدو أكثر حلاء في قصيدة التفعيلة بسبب التخلي عن البحور المركبة. ومن أجل تأكيد ما قلناه ننظر في ترتيب البحور التي نظمت عليها دواوينه الأولى التي جاءت جل قصائدها عمودية:

الديوان	تاريخ صدوره	ترتيب البحور ذات المراتب الأولى
قالت لي السمراء	1944	السريع - المتقارب - الخفيف - الرمل والطويل
طفولة نهد	1948	الرجز - السريع - الخفيف الكامل المتقارب
أنت لي	1950	الرجز - السريع - المتقارب - الرمل...

فهذا الجدول يدلنا على احتلال الرجز والسريع والمتقارب والكامل

والرمل لمراتب متقدمة مد المراحل المبكرة عند نزار، هو ما يعني أن النظم عليها لا يرتبط فقط بالظم على قصيدة التفعيلة، وإنما يعود إلى أسباب أخرى قد تكون عائدة إلى هذه البحور في ذاتها أو إلى عوامل خارجة عنها.

وقد أحمل الشاعر محمد علي الرباوي هذه العوامل التي تدعو الشعراء عامة إلى الاعتناء ببحور بعضها دن غيرها في عاملين ذوي علاقة مباشرة بجانب التواصل فيما نراه: - العامل الأول هو الاستعمال: إذ يؤثر أغلب الشعراء النظم على البحور التي كثر دورانها عند القدماء، ونظمت منها القصائد الحيات المشهورة.

- والعامل الثاني هو ما حققه بعض البحور من عنائية بسبب ما توفره من توارث بين الحركات و السككات يعوق ما توفره بقية البحور (56).

1.3. فإذا بدأنا بالعامل الأول، نجد أن أكثر البحور استعمالاً من الجاهلية إلى العصر الأندلسي مروراً بالإسلامي والأموي والعباسي هي: الطويل والوافر والبسيط والكامل والمتقارب والسريع والرجز والخفيف (57). أما في العصر الحديث فنجد في مقدمة البحور المستعملة عند شعراء أبوللو: الكامل والخفيف فالرمل فالسيط فالطويل فالمتقارب (58). ويأتي الطويل في المرتبة الأولى عند البارودي يليه الكامل والبسيط والخفيف فالسريع. وفي الشوقيات يحظى الكامل بأعلى نسبة حضور، يأتي بعده الخفيف والوافر والبسيط والرمل (59).

ما يستخلصه من هذا هو أن البحور التي احتلت المراتب الأولى عند نزار قد احتلت مراتب مماثلة أو قريبة منها عند القدماء و«المحافظين» من المحدثين حيث حافظ كل من الكامل والرمل والمتقارب خاصة على إحدى المراتب الخمسة الأولى.. وهو ما قد نفسره، إضافة إلى ما ذهبنا إليه سابقاً، بميل الشاعر إلى البحور التراثية التي ألفتها الأذن وشكلت بلا شك - المرجعية

الإيقاعية للجمهور العربي، وبارناط التجريب الإيقاعي في الشعر المعاصر بالاهتمام بعير هذه المحور، حيث تراجع كل من المتقارب والكامل والرمل إلى مراتب متأخرة عند كل من صلاح عبدالصبور وأدونيس⁽⁶⁰⁾. بينما قفز المتدارك - الذي كان مهملًا عند حل الشعراء الذين أشرنا إليهم واحتل المرتبة الخامسة عند نزار - إلى مراتب متقدمة هي الثانية عند صلاح عبدالصبور بسببة 21.11٪ والأولى عند أدونيس بنسبة 34.٪، وهو الأمر الذي لا نغده عند شاعر محافظ هو بدر شاكر السياب الذي حظي عنده كل من الكامل والمتقارب بعناية خاصة وتراجع عنده المتدارك إلى المرتبة العاشرة.

عير أن ما قلناه سابقاً عن المحور التراثية التي اعتنى بها نزار بمددا ملاحظتين لا تخلوان من دلالة:

- الأولى: هي أن الطول الذي كان من أكثر المحور حضوراً عند القدماء قد احتل المرتبة ما قبل الأخيرة عند نزار.

- والثانية: هي أن الرحر الذي عاب عند حل الشعراء والمحافظين من المحدثين واحتل عندهم مراتب متأخرة في أحسن الأحوال قد حظي باهتمام خاص عند نزار حيث احتل المرتبة الأولى بسببة عالية هي 26.89٪.

هاتان الملاحظتان قد تدوان مناقضتين لما توصنا إليه من ميل نزار إلى المحور التراثية، وهذا ما سترحى التعليق عليه إلى ما بعد الوقوف على العامل الثاني في ميل بعض الشعراء إلى محور دون غيرها.

2.3. رأينا أن أهم ما يميز اللون هو تناسب بين الحركات والسكنات فيه. وقد أوضح حارم القرطاجي جانباً من هذا التناسب الذي يتميز به بحر عن بحر فقال: «وما اتلف من أجزاء، تكثر فيها السواكن فإن فيه كزارة وتوعراً، وما اتلف من أجزاء، تكثر فيها المتحركات فإن فيه ليونة وبساطة، والكثير السواكن إذا حذف بعض سواكنه ولم يبلغ ذلك الحدف الإححاف به اعتدل. وهم يقصدون أبداً أن تكون السواكن حانمة حول ثلث مجموع

المتحركات والسواكن إما بزيادة قليلة أو نقص. ولأن تكون أقل من الثلث أشد ملاءمة من أن تكون فوقه» (61).

وهذا الكلام يعني أن أكثر الأوزان اعتدالاً واستجابة لشروط الإيقاع هي ما كانت نسبة السواكن فيها قريبة من ثلث عدد السواكن والمتحركات. وقد بين محمد علي الرباوي استجابة البحور التراثية لهذا الشرط، مما قد يعد دليلاً على صحته، حيث لاحظ أن نسبة السواكن تلعب في الطويل 41 % وفي البسيط 39 % وفي الوافر 31 % وفي الكامل 28 %. ويزداد اعتدال هذه البحور إذا كانت مراخفة حيث تنزل النسبة في الطويل دي العروس والضرب المقبوضين إذا دخل الرخاف على أحرانه إلى 33 %.

وهذا على عكس البحور الأخرى التي لم يهتم بها القدماء خاصة كالهزج والرجز والمحث والخفيف. حيث تصل نسبة السواكن في بعضها إلى 42 % أو 43 % (62). وقد سبق أن أوضح غير محرو، الوافر عن الهزج في هذا الجانب، إذ لا تتعدى نسبة السواكن فيه 28,57 / يسا تصل في الهزج إلى 42,85 %، مما يجعل الأول أقرب إلى الاعتدال الذي أشار إليه حارم. وهذا - بلا شك - عامل جعل نزاراً يستعني به عن الهزج في سعيه لتوفير شرط الغنائية في إيقاع شعره.

لكن ربط هذا العامل بالبحور الشعرية التي استعملها نزار يضعها أمام مشكل طرحه قل قليل هو المتعلق بالطويل والرجز:

- فالطويل من البحور التي يعتدل إيقاعها إذا دخلها الرخاف، إضافة إلى أنه بحر نرائي، ومع ذلك احتل مرتبة متأخرة جداً عنده.

أما الراجز فقد جاء عنده في المرتبة الأولى بسببه حضور عالية رغم كونه منسوداً عند القدماء، كما أنه بعيد عن الاعتدال الإيقاعي، حيث تقترب نسبة السواكن فيه من 43 %.

فهل يمكن أن نعد هذا توجهاً من نزار نحو التجريب، مما قد يقوض ما دها إليه من ميله إلى البحور التراثية وإلى الاعتدال الإيقاعي؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تناول كل من هذين البحرين على حدة.

- أما الطويل فيعود عدم اهتمام الشاعر به إلى ميله نحو البحور الصافية وتركه للبحور المركبة عموماً بسبب توجهه إلى قصيدة النغمة، إذ أصبح حضور هذه البحور ضعيفاً تقتسم فيه نسبة تقل عن 13 % من مجموع قصائد الديوان. ويؤكد ما نقوله عن الطويل هنا أمران: أولهما أن هذا البحر ظل حاضراً في حل دواوينه التي حصرت فيها القصيدة العمودية، ولم يختف إلا باختفاء هذه القصيدة في أواخر الثمانينات.

وثانيهما أن الفارق في النسبة بين هذا البحر وغيره من البحور المركبة فارق ضئيل كما يدل على ذلك جدول الإحصاء، مما يعني أن تربيته في المرتبة ما قبل الأخيرة لا يعني بحال تفصيل غيره من البحور المركبة عليه، حيث حضرت كلها في القصائد العمودية واحتفت باختفائها.

وأما الرجز، فهو من البحور التي قل استعمالها عند القدماء، كما مر بها، والصورة الأصلية لتفاعيله تتضمن نسبة كبيرة من السواكن، مما يجعله موسوماً بالثقل وعدم الاعتدال. وقد ذكر القدماء للنام منه صورتين هما:

(1) مستعلن مستعلن مستعلن (2X)

(2) مستعلن مستعلن مستعلن مستعلن

فنسبة السواكن في الصورتين هي على التوالي: 42,85 % و 43,9 %، وهما نستان عاليتان حداً. غير أن العروضيين أحازوا في أجزائه الحين والطي، واستحسنوا الأول منهما خاصة، وكرهوا فيها الحبل. قال ابن عبدربه: «بحور في حشو الرحر: الحن والطي والحبل. فالحن فيه حسن، والطي فيه صالح

والجبل فيه قبيح»⁽⁶³⁾. والواقع أن هذا البحر يصير شديد الاعتدال بدخول هذين الرحافين عليه، حيث تصبح نسبة السواكن في صورتيه مما يحزن أحزانهما أو طيها على التوالي: 33,33٪ و 35,29٪. فالتنسة الأولى هي نسبة الثلث التي أشار إليها حازم والثانية قرية منها قريباً شديداً. وهذا ما يجعلنا نحزم بأن إهمال القدماء لهذا البحر لا علاقة له بعدم اعتداله. فهو معتدل كما ذكرنا، والعروضيون استحسنا منه هذه الصورة التي يأتي عليها معتدلاً - وهي حين أحزانه أو طيها - ولهذا فإن الإعراض عنه يعود إلى أسباب أخرى خارجة عن حانه الإيقاعي، لعل إحداها أن ارتباطه بالأراجيز جعله وزناً شعبياً، مما نزل بقيمته في أعين الشعراء والنقاد على السواء: «فالس في لهوهم وعشهم، في أسواقهم وبيعتهم وشرانهم، في بعض أغانيهم وعزلهم في دعائهم فكاهتهم، في القصص وشكبات، في كل ما يعرض لهم من شؤون حياتهم العادية التي تحلو من مواقف الجذو والذل، كانوا يعمدون إلى البحر»⁽⁶⁴⁾.

وإذا عدنا إلى نزار، فإننا نجد استعمال هذا البحر يأتي عنده مطوي الأحرار أو محبوبها، كما يتجلى ذلك في قصائده المعناة خاصة، والتي نختار منها هنا ثلاثة لمثل بها لنسبة ورود هذه التفاعيل هي: «يدي» (غناء سمير حلمي) و«أسألك الرحيلة» (غناء نحة الصغيرة) و«سر»⁽⁶⁵⁾ (غناء عبدالهادي بنخياط):

القصيدة	نسبة التفاعيل السليمة	نسبة التفاعيل المظوية أو المخبونة
يدي	41,42٪	58,57٪
أسألك الرحيلة	26,74٪	73,26 /
سر	34,1٪	65,9٪

فهذا الجدول يمددنا بارتفاع في نسبة التفاعيل المظوية أو المخبونة. ولنا برغم أن هذا العامل هو وحده الذي وفر عناصر الغنائية لهذه القصائد، وإن كما نرى فيه - مع ذلك - عاملاً مهماً، حيث يتيح طي «مستفعل» أو حبها

تخفيض نسبة السواكن فيها من $\frac{3}{7}$ إلى $\frac{2}{6}$ ، وهي نسبة الثلث التي توفرها البحور الأكثر استعمالاً عند القدماء كما مر بها (66).

ولكي يلمس الاعتدال الذي يميز به هذا البحر عند زوار تأخذ هذا المقطع من قصيدة «أسألك الرحيل»، وهي قصيدة عنها نجاة الصغيرة:

بحق ذكرياتنا

وحزننا الجميل وابتسامنا

وحينا الذي غدا أكبر من كلامنا

أكبر من شفاها

بحق أحلى قصة للحب في حياتنا

أسألك الرحيل (67)

جاءت كل تفاصيل هذا المقطع محدوفة أحد الساكنين: الثاني أو الرابع، إلا تفعيلية واحدة هي التي تشعل كمنى (لحب في) في البيت الخامس فقد جاءت سليمة، وبذلك فإن نسبة السواكن جاءت موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 33،33.٪

- البيت الثاني: 33،33.٪

- البيت الثالث: 33،33.٪

- البيت الرابع: 33،33.٪

- البيت الخامس: 38،46.٪

- البيت السادس: 36،36.٪

وهذا يعني أن أبيات هذا المقطع تقدم النسبة الموزنية للسواكن التي يجب أن يكون عليها اعتدال الوزن وهي الثلث، إلا البيتين الخامس والسادس اللذين جاءت النسبة فيهما «حائمة حول الثلث» كما قال حازم.

ويمكن أن يمثل لهذا الاعتدال الذي يصير إليه الرجز بنموذج آخر من قصيدة «أشهد أن لا امرأة إلا أنت» غاها كاظم الساهر:

أشهد أن لا امرأة

ألفنت اللعبة إلا أنت

واحملت حماقتي عشرة أعوام كما احتملت

واضطربت على جنوني مثلما صرت

وقلعت أظفاري

وربت دفتري

وأدخلتي روضة الأطفال

إلا أنت» (68)

يتكوّن هذا المنقطع من ستة أبيات جاءت أغلب أحزائها بحبونة أو مطوية مما خفض من نسبة السواكن فيها، فحات موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 36,66 %.

- البيت الثاني: 36,66 %.

- البيت الثالث: 37,5 %.

- البيت الرابع: 33,33 %.

- البيت الخامس: 33,33 %.

- البيت السادس: 42,3 %.

فباستثناء البيت الأخير الذي حافظ فيه الرجز على بنيته الأصلية، نجد أن بقية الأبيات جاءت أقرب إلى الاعتدال، بحيث انخفضت نسبة السواكن فيها إلى الثلث (البيتان الرابع والخامس) أو أصبحت قريبة منه.

والنتيجة التي نخلص إليها هي أن الرجز - رغم انحطاط منزلته عند

القدماء لأسباب لا علاقة لها بإيقاعه الخاص - قد تميز حضوره عند برار بقدر كبير من الغائية والاعتدال، مما أهله لاحتلال المرتبة الأولى عده من بين بقية البحور، وإن كان من المعيد أن تشير إلى أن صفة العنائية هذه التي ميزته لا تعود إلى الاعتدال الذي أشرنا إليه وحده، بل تساهم فيها عناصر أخرى منها انتظام الأسباب والأوتاد والقافية وبنية البيت... وهو ما حصصنا له بحثاً مستقلاً غير هذا الذي نحن بصدد.

بقي أمامنا في البحور التي احتلت الصدارة عند نزار: المتقارب والكامل والرمل والمتدارك.

أما الكامل فقد حظي باهتمام الشعراء في مختلف العصور، وهو - إلى ذلك بحر شديد الاعتدال حيث تقل نسبة لسواكنه عن الثلث، وهو لذلك لا يتأثر بإمكان إضمار تعاقبيه، لأن الشاعر لا يلجأ إليهم كثيراً، كما أنه لا يتأثر في أوراثة النسبة بما قد يصيبه من عمل ترفع من نسبة سواكنه كما حدث في الكامل الثاني والسابع والتاسع حيث يصعب القطع أو التديل

ويكفي أن تمثل لهذا الاعتدال الذي يحافظ عليه هذا البحر - رغم ما قد يصيبه من زيادة للسواكن أو تسكين للمتحركات - بكاملات نزار المغناة وهي: «طوق الياسمين» (غناء: ماجدة الرومي) و«أبيض» (غناء: حاة الصغرة) و«قولي أحبك» (غناء: كاظم الساهر)؛ حيث يبقى محافظاً على نسبة من السكتات قريبة من الثلث:

النسبة العامة للسكتات فيها	القصيدة
38.14 %	طوق الياسمين
36 %	أبيض
35.85 %	قولي أحبك

وهي سب تبين اعتدال أبيات هذه القصائد كما يدل على ذلك هذا المقطع من قصيدة «قولي أحبك»:

قولي أحبك كي تزيد وسامتي
 لغير حبك لا أكون جميلاً
 قولي أحبك كي تصير أصابعي
 ذهباً وتصبح جبهتي قنديلاً
 قولي أحبك كي يتم تحولي
 فأصير قمحاً أو أصير نخيلاً (69)

فسب السكتات مورعة على الأبيات كما يلي:

- البيت الأول: 31، 7٪.
- البيت الثاني: 34، 14٪.
- البيت الثالث: 34، 14٪.

وما قيل عن الكامل يقال عن المقارب الذي حظي باهتمام الشعراء أيضاً. ولا يحتاج البيت التام منه إلا إلى قبض جرئين من تماعيله حتى يعتدل وره، مع كون القبض في حشوه مستحسناً عند العروصيين (70). وهذا كثير جداً في شعر نزار مثل له بهذه الأبيات:

صديقة، إن الصعافير عادت
 لتقرر من جمعة الحاصدة
 أحبك أتقى من الفلج قلباً
 وأظهر من سبحة العابدة
 حملت اندطاعة هذا الصبي
 كما احتملت طفلها الوالدة

أحلك زوبعة من شباب

بعشرين لا تعرف العاقبة (71)

فكل بيت من هذه الأبيات يضم تفعيلتين مقوسيتين، مما يجعل نسبة السواكن فيه لا تتجاوز 36،11٪، وهي نسبة قريبة جداً من الثلث.

أما الرمل فيمكن وضعه إلى جانب الرجز هي كونه من البحور غير التراثية (72) وقد يكون ذلك راحعاً إلى ثقله الشديد حيث ذكر له العروضيون ست صور كلها كثيرة السواكن، إذ تصل نسبتها في الرمل الثاني إلى 43،58٪ وفي الرابع إلى 44،82٪ بسبب ما يلحق صربه من قصر وتسبيع على التوالي. وقد أباح العروضيون حذف السواكن من حشوّه فاسحسنوا فيه الحبس وأحاروا الكف، غير أنهم كرهوا اجتماعهما (73). وإذا نحن نظرنا إلى صورته الستة بحذف أحد الساكنين من كل جزء نجد أن أقصى نسبة من السواكن التي يتضمنها الرمل الرابع دو الصرب المحذوفة والصرب المحذوف هي 31،25٪.

فالرمل إذن من البحور التي قد يصار بها إلى الاعتدال بإدخال الزحاف عليها. وهذه الإمكانية استغلها نزار إلى أبعد حد، فجاءت أغلب تقاعيه محبوبة كما يتضح من هذا النموذج المأخوذ من «قصيدة التحديات» (وهي قصيدة مغناة):

1 أتحدى كل عشاقك يا سيدتي

2 من ملوك

ومشاهير

وقواد عظام

3 أن يكونوا صنعوا تختك من ريش النعام

4 أو يكونوا أطعموا نهديك... يا سيدتي

- 5 بلح البصرة
- أو توت الشام
- 6 اتحداهم جميعاً
- أن يحطوا لك مكتوب هوى
- 7 كمكاتب غرامي
- 8 أو يجيئك على كثرتهم
- 9 بحروف كحروفي وكلام ككلامي⁽⁷⁴⁾

فهذا المقطع يتكون من تسعة أبيات جاءت أغلب تفاعيلها مخوبة، مما جعل نسبة السواكن لا تتعدى في مجموعه 35,67 / موزعة على الشكل التالي:

- البيت الأول: 38,78 %.
- البيت الثاني: 36 %.
- البيت الثالث: 36 %.
- البيت الرابع: 40 %.
- البيت الخامس: 33,33 %.
- البيت السادس: 36,66 %.
- البيت السابع: 33,33 %.
- البيت الثامن: 35,29 %.
- البيت التاسع: 33,33 %.

وإذا أضفنا إلى هذه الإمكانيات التي يتيحها الإنشاد في كف أضرب البيت الثاني (عظام) والثالث (النعام) والخامس (الشام)، فإن هذه الأبيات تصبح أكثر اعتدالاً، مما يقوم دليلاً على أن الرمل لا يختلف في إمكان اعتدال وزنه عما قلناه عن الرجز، ويريد من ذلك دحوله في مجال الإنشاد والعاء.

المتدارك: هو - مثل الرجز - بحر أعرض عنه القدماء فلم يلتفتوا إليه⁽⁷⁵⁾. وهي قاعدة سار عليها أغلب الشعراء المحدثين، حيث نغده يحتل المرتبة العاشرة عند شعراء أبوللو بعد الرجز⁽⁷⁶⁾، وهو عائب عن ديوان البارودي⁽⁷⁷⁾، كما أنه يحتل مرتبة متأخرة جداً هي العاشرة عند السياب متلوا بالهزج والمسرح، ويحتل مرتبة قرية منها عند صلاح عبدالصبور هي الأخيرة بقصيدة واحدة.

ولعل الإعراض عن هذا البحر عند القدماء خاصة يعود إلى ما يطبعه من ثقل سببه كما يرى حازم بنية تفعيلته التي تتكون من تتابع سبب خفيف ووتد مغموع. يقول حازم: «ومن تلك الوجوه التي يقع بها التناثر والثقل تشافع الأجزاء الطويلة في أوساط الأقطار ونهاياتها وقوع الجزء المفرد صدرًا، ومنها بناء الوزن على أجزاء كلها فضع الثقل في نهايته والخفيف في صدره، وذلك مثل أن يركب شطر وزن عسى فاعلن أربع مرات»⁽⁷⁸⁾

وكل هذا الذي أشرنا إليه: نقله - الذي قد يكون عائداً إلى ما أشار إليه حازم أو إلى غيره - وندرته عند الشعراء القدماء والمحدثين، يجعل استعماله أدخل في باب التجريب الذي أعرض عنه نزار انسجماً مع رؤيته التي ترى وطيفة الإيقاع في تحقيق التواصل مع المتلقي. ومما يؤيد هذا أن المتدارك شكل عنواناً لتجريب عبد أدونيس، حيث احتل عنده المرتبة الأولى بنسبة تصل إلى 34 ٪، إذا أضفنا إليها قصائد «الكتاب» التي جاء معظمها على هذا البحر، لتصبح النسبة أعلى من ذلك بكثير.

هذا إذن - بإمكانه أن يفسر لنا سر إعراض نزار عن هذا الوزن والتماس العناية في وزن آخر هو الحبب الذي احتل عنده المرتبة الخامسة بنسبة 9,5 ٪، واستأثر - رغم قلة قصائده مقارنة بالبحور المتقدمة عنه بأعلى نسبة من قصائده المغناة، حيث بلغت سبعة هي: «قارئة الفصحان» و«رسالة من تحت الماء» و«كلمات» و«يا ست الدنيا يا بيروت» و«اختاري» و«قصيدة الحزن» و«جسمك خارطتي».

ولعل أهم ما يمح هذا الوزن خفة تميزه عن المتدارك هو تجنبه لما أشار إليه حازم من ابتداء تقاعيله بالخفيف وانتهائها بالثقل، إذ إن تقاعيله هي عبارة عن توالي أسباب حفيفة وهو اصل صعري (على رأي من جعله مكوناً من فعلين فعلن) أو هي مبدوءة بسبب ثقل ومتهية بوند مجموع - وكلاهما ثقل - على رأي حازم الذي جعله مكوناً من توالي «متفاعلتين» مرتين في كل شطر (79).

ومع ذلك فإن هذا اللون يحوي صعة، على الأقل، بإمكانها أن تسيء إلى إيقاعه تمثل في كثرة سواكنه لجواز إضمار «فعلن» فيه لتتحول إلى «فعلن».

وهذه الصفة تحضر حتى في بعض قصائده المغناة، حيث تبلغ النسبة العامة للسواكن في «رسالة من ثعب الماء» 42.74 ٪، وهي نسبة مرتفعة، غير أن الشاعر يسعى إلى سد هذا الخلل بالتماس الإيقاع في عناصر أخرى منها الاعتناء بالقافية والنسوة بين الأبيات، كما يبدو بوضوح في هذا المقطع المأخوذ من قارئة الفسحان:

بحياتك يا ولدي امرأة

عينها سبحان المعبود

فمها مرسوم كالنقود

ضحكتها موسيقى وورود

لكن سماءك مطرة

وطريقك مسدود مسدود (80)

وهذا يمكن أن نلاحظه في حل خبيثاته. وبذلك يكون نزار قد أضفى على هذا الوزن عبائية جعلت قصائده تحتل المرتبة الأولى في ترتيب قصائده المغناة بنسبة تصل إلى حوالي 35 ٪.

النتيجة التي نخلص إليها بعد كل هذا هي أن الرؤية التواصلية عند نزار قد تحكمت في استعماله لبحور الشعر، إذ جاء هذا الاستعمال محافظاً على مفهوم الإيقاع وذلك من خلال:

الاعتناء بالبحور التراثية، والتي كثر استعمالها عند الشعراء حفاظاً على المعايير الفنية المشتركة بينه وبين الجمهور، وإهمال ما أهمله الشعراء قديماً وحديثاً (المسرح والهزج والمديد والمقتضب والمضارع).

- انظم على البحور الصافية في القصائد الحرة تحسباً للتجريب الذي يمر به أدونيس خاصة، وسعيًا إلى تحقيق التناسب الإيقاعي في هذه القصيدة بعد تخليها عن نظام الشطرين، مما جعل كل قصائده المعاة تأتي على البحور الصافية (الكامل والرمز والرجز والحب) باستثناء قصيدتين اثنتين جاءتا على البسيط.

- استعمال الإمكانات الإيقاعية للبحور التي أهملها القدماء (كالرجز والرمز والحب) مما جعلها تتحول عنده إلى بحور غنائية يحقق فيها نسبة عالية من الاعتدال. وهو ما قد يدل على أن إهمال القدماء لها لم تكن له علاقة بإيقاعها الخاص (كما رأينا في حالة الرجز).

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن استشهادنا بالقصائد المعناة لا يعني ضرورة أنها أكثر غنائية من غيرها، وإنما أردنا التقريب بإيراد ما تحسد فيه هذا الحباب، وإلا فإن هالك قصائد لا تقل أوزانها استجابة للعتائية عن تلك المعاة فعلاً، في مقدمتها: المجزوءات.

ثانياً: المجزئات:

أشرنا سابقاً إلى أن مفهوم الإيقاع في الشعر العربي مسي على ارتباطه الوثيق بالغناء وهذا ما حسده نزار من خلال البحور التي نظم عليها قصائده، سعيًا منه إلى تحقيق التواصل مع الجمهور، وهذه العتائية تتحقق في الوزن

سواء أكان طويلاً أم قصيراً، غير أن ما لاحظته كثير من الباحثين هو أن الأوزان القصيرة قد ارتبطت في نشأتها بمجالس الطرب والغناء التي انتشرت بشكل كبير خلال العصر العباسي وبعده، وهو ما يجعل هذه الأوزان وليدة هذا العصر الذي اردادت فيه قيمة الغناء الشعبي. يقول إبراهيم أنيس: «بدأ الشعراء يعنون بها أو بعضها (...) ونظموا منها أشعاراً كثيرة وقصائد متعددة حين بدأ الناس يتعنون بالأشعار وكثر تلحينها في عصور الغناء والطرب أيام العباسيين، فكان الشاعر في غالب الأحيان ينظم المقطوعة ثم يدفع بها لغن أو جارية تصنع لها الأبيات وترددها في محاليس الخلفاء أو الوزراء، ورأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين، فآثروا من نظمها ووحدت ارتياعاً إليها من عامة الناس وحاصنها»⁽⁸¹⁾. ومن هذا المذهب ذهب سيد البحراوي⁽⁸²⁾، كما أن جمال الدين بن السبكي لاحظ أن هذه الأوزان قد بلغت أعلى نسبة لها في هذا العصر عند أبي نواس والخميس بن الضحاك، وهي 22٪⁽⁸³⁾. وهذا، بلا شك، لا يمكن فصله عن المنهج الشعبي في الطرب والمجون عند هذين الشعارين. أما عبدالله الطيب فقد أشار في أكثر من موضع إلى هذا المعنى، من ذلك حديثه عن مجرؤ، المتقارب الأول ومنهوك البسيط ومجرؤ المنسرح التي سماها بالبحور الشهوانية، ثم قال مفسراً سبب هذه التسمية: «وهذه البحور سميناها شهوانية، لأن رغباتها لا تكاد تصلح إلا للكلام الذي قصد منه قبل كل شيء أن يتعشى به في محاليس السكر والرقص المتهتك المخنث»⁽⁸⁴⁾.

وما أشار إليه هؤلاء الباحثون تؤيده الإحصاءات المتوافرة لدينا أيضاً حول الشعر الحديث، حيث تسلع نسبتها عند أبوللو 31٪ من مجموع أوزان الشكل التقليدي⁽⁸⁵⁾. وهي تصل عند الشاعر الغساني أحمد رامي إلى 16,66٪ من مجموع قصائد الديوان. أما مجرؤ الخاص بالأغاني فتبلغ فيه نسبة عالية هي 45,16٪ جاءت في أغلبها ممزوجة بالأوزان الثامنة، كما نجد في هذا المقطع من قصيدة «قصة حبي» التي غنتها أم كلثوم:

كيف أنسى ذكرياتي وهي أحلام حياتي
إنها صورة أيامي على مرآة ذاتي
عشت فيها بقيتي وهي قرب ورمال
ثم عاشت في ظنوني وهي وهم وخيال
لم تبقي لي على مر السنين وهي لي ماضٍ من العمر وآت (86)
وهو على مجرى الرمل باستثناء البيت الأخير الذي جاء تاماً على وزن
الرمل الأول، مما يؤكد صحة ما ذهب إليه كثير من الباحثين من ارتباط هذه
الأوزان بالغناء.

بهذا - إدن - تتضح أهمية اعتناء رار بهذه الأوزان، فهي بلغت
عده تسعة وأربعين قصيدة، غير تلك التي مزجها بالأوزان الثامنة بنسبة تصل
إلى 8،13 / من مجموع قصائد الديوان الموروث، وإن 21،39 / من مجموع
قصائده العمودية، ولا يفوقه من الشعراء المعاصرين الذين طالعا شعرهم إلا
السياب بنسبة عالية جداً هي 18،13 / من مجموع قصائد الديوان، وهو ما
يبرهن استحسان هذه الأوزان مع التوجه العناني للإيقاع عند رار. وما يزيد من
تأكيد ذلك أن أدونيس الذي وقف باستمرار ضد غنائية الشعر وإنشاده لم
يتجاوز عدد المجزوءات في ديوانه أربعة بنسبة ضئيلة هي 1،04 / من مجموع
قصائد الديوان، وهو العدد نفسه الذي بحده عند صلاح عبدالصبور مما يشكل
نسبة 5،63 /. أما البحور التي جاءت محزوءة عند نزار فهي الرجز والكامل
والمقتارب والمجث والوافر والسيط مورعة على الشكل التالي:

الأوزان المجزوة	عدد قصائده في الديوان	نسبة إلى مجموع البحور
مجزوء الرجز	23	٪ 46.94
مجزوء الكامل	08	٪ 16.33
مجزوء المتقارب	06	٪ 12.24
مجزوء المجتث	04	٪ 8.16
مجزوء الوافر	03	٪ 06.12
منهوك الرمل	02	٪ 04.08
منهوك البسيط	01	٪ 02.04
منهوك المتقارب	01	٪ 02.04
مجزوء الرجز	01	٪ 02.04
المجموع	49	٪ 100

أول ما يمت انتباهنا في هذا الجدول هو هيمنة أوزان البحور الصافية التي تمثل نسبتها من المحزوءات النسبة نفسها التي تمثلها البحور الصافية من بقية البحور. فإذا كانت هذه الأخيرة تمثل نسبة 83،13 ٪، فإن مجزوءاتها تمثل 83،67 ٪ من بين بقية المحزوءات. وإذا أضفنا إليها مجزوء الوافر الذي يصبح وزناً صافياً فإن النسبة تصل إلى 90 ٪. وهذا له دلالة نصب فيما كنا قد ذهبنا إليه من ارتباط توجه الشاعر نحو البحور الصافية برويته العناية للإيقاع، حيث تمكن هذه البحور الشاعر من النظم على الشكليات العمودي والتفعيلي دون أن يضطره ذلك إلى الخروج عن تجسيد هذه الرؤية في شعره.

ويصب في اتجاه الملاحظة السابقة محافظة المحزوءات في ترتيبها على الرتب نفسها التي تحتلها بحورها التامة، مع فارق بسيط يمس مجزوء الرمل - الذي تراجع إلى مرتبة متأخرة - وتبادل المتقارب والكامل للرتبتين الثانية والثالثة بفارق ضئيل في عدد القصائد غير ذي دلالة هو اشتان، حيث احتل مجزوء الكامل المركز الثاني وتراجع مجزوء المتقارب إلى المركز الثالث. أما مجزوء

الرحز فقد استأثر بالمركز الأول بنسبة تكاد تصل إلى نصف عدد المحزوءات هي 46,93 %. وكما قد أشرنا إلى أن الكامل من البحور الغنائية المعتدلة، لا يتأثر، عدد نزار خاصة، بالزحاف ولا بما قد يصيبه من زيادة السواكن، وهذه النتيجة تسحب حتى على محزوءات هذا البحر التي لم تخضع لزحاف التسكين (الإضمار) إلا بالقدر الذي نحافظ به على اعتدالها كما يجد في هذا المقطع المأخوذ من قصيد «يتي»:

في حرجنا المدرور شوحا

سقف منزلنا الخفي

حرسه خمس صنوبرات

فانزوى وتصورا

نسج الطلح عباءة

لبس الزوابع معظما

وبدخنة من غزل مغزله

اكسى وتلفلحا

الطيب بعض حدوده

أترد أن لا يعرفا

وحدود بيتي غيمة

عبوت وجنح رفرفا (87)

فالإضمار لم يدخل إلا على إحدى عشرة تعقيلة من مجموع ثمانية وعشرين يتكون منها هذا المقطع، مما يجعل ورنه محافظاً على اعتداله، حيث إن أقصى ما يحتويه البيت الواحد من تفاعيل مضمرة: اثنتان، باستثناء البيت الأول، الذي بلغ فيه العدد ثلاثة. كما أن مما يزيد من اعتدال هذا المقطع غياب القطع والتدليل عن أبياته، وهي ميزة تطبع محزوءات هذا الوزن عامة عند نزار.

والمقارب أيضاً من البحور التي يسهل اعتدالها، إذ لا يحتاج البيت منه إلا إلى قبض بعض تقاعينه، ومجزؤه أيضاً لا يخرج عن هذه القاعدة، فقد استعمله نزار في أعذب الأحيان بقبض بعض أجزائه كما نجد في هذا المقطع:

أسوح بتلك العيون

على سفن من ظنون

أنا فاتح الصحرا فاتح

هذا النقاء الحنون

أشق صباحاً أشق

ضميراً من الياسمين

وتعلم عيناك أني

أجندك لغير الظروف (88)

حيث لا يحتو بيت من ثمانية مصمرة ومنها ما يتضمن اثنين كالبيتين الأول والثاني، مما يسهل هذا الوزن اعتدالاً لا يقل عن ذلك الذي تتميز به أوزان المقارب التام.

ولا يخرج نزار في تعامله مع مجزوء الرجز عن هاته القاعدة، إذ أكثر من حبس أحزانه أو طيها لما يوفره ذلك من حفة لهذا البحر عموماً كما رأينا سابقاً. وهو ما نلمسه بوضوح في مجزوءاته التي تمثل لها بهذا المقطع من قصيدة «الموعد» التي تبلغ فيها نسبة التفاعيل المخومة أو المطوية 70,83 %:

وموعد لها معي

أرمني إليه أذرعني

يهتف بي من شفة

أنيقة التجمع

قال نلأقك على

شريط لون مجمع

وجهتنا شواطئ العطر

السخي الممرع (89)

فهذا المقطع لا يضم غير أربعة أحرء سليمة مورعة على البيت الأول والثالث والرابع. أما بقية التفاعيل فحات محبوبة أو مطوبة، مما يركي ما كما قد ذهنا إليه آنفاً من أن الشاعر قد تعامل مع هذا الحر وغيره من البحور بأسلوب أكسبها جميعاً اعتدالاً ينسجم مع موقفه من الإيقاع المرتبط ارتباطاً وثيقاً بالغناء. ومن جانب آخر، فإبداً نظراً إلى توزيع هذه المحزوءات في الديوان بعد ثلاثة وثلاثين قصيدة منها مورعة بين مجموعتين فقط هما «طفولة بهد» (1948م) و«أت لي» (1950م) مما يشكل نسبة 67.34 ٪، فزعم الأول ست عشرة محروءة وصم الثاني سبع عشرة، بينما حات النسبة القليلة المتبقية متناثرة بين جل دواوينه حتى نهاية الثمانينات حيث توقف عن كتابة القصيدة العمودية ؛ وهو ما يشهد بأن الشاعر قد شهد في فترة السنوات الثلاثة هاته (1948-1950م) اهتماماً حقيقياً بهذه الأوران لم يشهده في الفترة التي سقتها ولا في تلك التي تلتها. فديوان «قالت لي السمراء» (1944م) لم يضم غير محزوءتين، كما أن ديوان «قصائد» قد انخفض فيه العدد إلى ست قصائد ليستمر في الانخفاض التدريجي بعد ذلك فيما تبقى من دواوين.

هذا إذا ربطناه بتطور أشكال القصيدة عند نزار عمدنا بملاحظة مفادها أن الصعود الكبير في نسبة المحزوءات الذي صم «طفولة بهد» و«أت لي» قد جاء سابقاً لتحول شهادته الكتابة الشعرية عنده يتمثل في الانتقال إلى قصيدة التفعيلة الذي حسله ديوان «قصائد» (1956م)، إذ بعد أول ديوان يتم فيه الانتقال الحقيقي إلى قصيدة التفعيلة، باستثناء محاولتين سابقتين حات أولاهما صم ديوان «قالت لي السمراء» بقصيدة واحدة، وتمثلت الثانية في قصيدة

«سامبا» (1949م) التي استفاد فيها الشاعر من الأشكال التجريبية في الشعر العربي، إذ جاءت قوافيها على النظام التالي: أب ب أ ج د د ج هـ و و هـ. وبذلك فإن «طفولة نهد» و«أنت لي» مما تصمناه من اعتناء بالمحزوات يمثلان مرحلة انتقالية في تحول الكتابة الشعرية عند نزار من فترة سيطرت فيها القصيدة العمودية إلى أخرى أصبحت تزايد فيها أهمية قصيدة التفعيلة، مما يحسد مبدأ التدرج الذي آمن به نزار في كل تجديد، بحيث لا يمكن الانتقال إلى شكل في حديد إلا بالانطلاق من الموروث الفني المشترك بين المبدع والمتلقي، لبتن بذلك أداء الوظيفتين معاً: وظيفة التجديد ووظيفة التواصل، وهذا يحتث عن الطريقة الانقلابية التي نهجها أدونيس منذ «قصائد أولى» بحسباً لرؤيته في تحبيب أفق انتظار المتلقي وحدثه قيمة الغنية الموروثة.

وما يؤيد صحة ما ذهبنا إليه من أن المحزوات قد مثلت مرحلة وسطى في الانتقال التدهجي عند نزار من الشكل التفعيلي بأوزانه الثامنة إلى الشكل الحديدي (المعتمد على التفعيلة) المحزوات ديوان «أنت لي» (1950م) جاءت مطبوعة بطابع التحرير الذي سمى في ديوان المحزوات، إلى المنهوك، بحيث ضم قصيدتين من هذا الوزن أولاهما على منهوك الرجز - هي قصيدة «تطريز» - والثانية على منهوك المتقارب - هي قصيدة «حصار» - مع الإشارة إلى أن هذا الوزن جاء في القصيدة الأولى معصوداً بتعدد القافية كما لمس في هذه الأبيات:

من نهوند أم رجز

أم من جراحات الكرز

من انهidal المعمل

وعزة التخييل

كتب وقال الله لي

أدعت فيها معولي (90)

وهذا يمكن اعتباره تمهيداً للانتقال الحقيقي نحو تعدد القافية الذي ستحسده قصيدة التفعيلة بشكل واضح منذ ديوان «قصائد».

وبهذا، فإن المحزوءات قد حلت مستجيبة للرؤية التواصلية في تجديد الإيقاع عند نزار من خلال جمعها بين خاصيتين مثلان قطبي هذه الرؤية هما:

- محافظتهما على الطابع الغنائي للإيقاع، مما جعل قصيدة منها تجد سبيلها نحو العناء هي قصيدة «سر»⁽⁹¹⁾ التي عاها عبد الهادي بلحياط.

- تحسيدها مبدأ التدرج في التجديد بالانطلاق من موروث المثلقي قصد الوصول إلى الأشكال الجديدة، مما يؤهل القصيدة لأداء وظيفتين لا غنى لأحدهما عن الأخرى هما: وظيفة التجديد (تحديد الدوق الفني) ووظيفة التواصل.

ولا تشذ الانزياحات الإيقاعية، التي تمثل محلاً واسعاً للتجريب عند شعراء الحداثة، عن هذه القاعدة في تحقير التواصل مع المتلقي عند نزار، وهو ما يعتبر موضوع بحث مستقل يعرض له مستقبلاً إن شاء الله.

الهوامش

- (1) الموشح، مآخذ العناء على الشعراء، في عدة أنواع من صباغة الشعر، للمررباني، تحقيق عيسى محمد الجواوي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت)، ص 51.
- (2) المستطرف في كل مستطرف، للأبشيبي، تحقيق د. معبد محمد فميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت 1986م، 320/2.
- (3) العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تأليف الإمام ابن رشيقي القيرواني، تحقيق الدكتور محمد فرقران، ط 1، دار المعرفة، بيروت 1988م، 268/1.
- (4) منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاحي، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجعة، ط 3، دار العرب الإسلامي، بيروت 1986م، حازم القرطاحي، ص 263.
- (5) تحليل الخطاب شعري، عبد الصبوري في الشعر، الدكتور محمد نصري، ط 1، الدار العالمية للكتاب، المغرب 1990م، ص 294.
- (6) منهاج البلغاء، ص 263.
- (7) رسم الشعر، أدونيس، ص 3، دار الهدى، بيروت 1983م، ص 39.
- (8) بصرح أدونيس بأن سحره هو كنهه حسنة مع كتاب شعرات والهجرة (1955م) وتحلى بشكل واضح في مفرد صيغة جمع (1977م). انظر الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988م، 6/1.
- (9) من لمعد أن يشير هنا إلى أن التعامل مع البحور، عند أدونيس خاصة، قد تميز بكثير من الخلق كما يشير إلى ذلك بين الحين والآخر في أثناء هذا البحث.
- (10) الأعمال الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، ح 7 (الأعمال النثرية)، ط 1، بيروت 1993م، ص 44-45.
- (11) نزار قباني والحداثة الشعرية المصادرة (حس محامي) ندوة محلة الآداب، ع 12/11 نوفمبر - ديسمبر 1998م، ص 84.
- (12) الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبد الفضيل، ط 1، مكتبة الحائلي، القاهرة 1990م، ص 48.
- (13) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبدالله الطيب، ط 2، دار الفكر، بيروت 1970م، ص 183.
- (14) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنس، ط 4، دار الفلم، بيروت (د.ت)، ص 106.
- (15) عروض الشعر العربي: قراءة نقدية وثوقية، محمد العلمي، ط 1، دار تونقال للنشر، الدار البيضاء، 2008م، 22/1.

- (16) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.
- (17) منهاج البلغاء، ص 243.
- (18) نفسه، ص 243.
- (19) عروض الشعر العربي، 22/1.
- (20) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.
- (21) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة: مبارك حيون ومحمد الوالي وعمد أوزاع، ط 1، دار توتقال للنشر، الدار البيضاء، 1006م، ص 279.
- (22) المرشد، عبد الله الطيب، ص 73.
- (23) نفسه، ص 57.
- (24) عروض الشعر العربي، ص 12.
- (25) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218-220.
- (26) نفسه، ص 124.
- (27) المرشد، ص 831.
- (28) لسان العرب، للعلاء ابن منصور الأمازيغي أنصاري، دار الفكر (دم)، 2 390-391، مادة (هزج).
- (29) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.
- (30) عروض الشعر العربي، ص 21/1.
- (31) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 220.
- (32) موسيقى شعر عبد شعراء أبو اللو، الدكتور سيد البحر اوي، ص 41.
- (33) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.
- (34) في علمي العروض والقافية، دكتور أمين علي السيد، ط 4، دار المعارف، القاهرة 190م، ص 109.
- (35) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 123.
- (36) المرشد، ص 104.
- (37) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 127.
- (38) قصيدة على الشاطئ، ديوان بدر شاكر الساب، 106/2.
- (39) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 124.
- (40) سعود دبل الحديث عن هذه النقطة تفصيل فيما يأتي من صفحات

- (41) قصيدة: ضحكة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، ط 14، 1998م، 223/1
- (42) عروض الشعر العربي، 22/1
- (43) موسيقى الشعر، سيد البحراني، ص 41.
- (44) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218-220
- (45) نفسه، ص 127.
- (46) إصاءات، نزار قباني، ط 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998م، ص 81
- (47) قصيد الشعر المعاصر، سارك الملائكة، ط 7، دار العلم للملايين، بيروت 1983م، ص 86-87
- (48) قد بعد من المبحث الثام أيضاً تساوي فاعلاتي مرتين بعد كل مستمع، إلا أن هذا يعتبر عد العروصين أيضاً بحثاً من الخفيف (في علمي العروض والقافية، أمين عيسى السيد، ص 125).
- (49) مقدمة لتاريخ ميوك نظري، الأعمش، الكاملة، أدوبيس، ط 5، بيروت 1988م، 253/2.
- (50) أزمة الحداثة في شعر عربي معاصر، أحمد المقداد، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993م، ص 69
- (51) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1997م، 186
- (52) أزمة الحداثة، ص 69
- (53) منهاج البلغاء، ص 259.
- (54) وجه البحر، الأعمال الكاملة، أدوبيس، 244/2
- (55) انظر في ذلك أقسام تناسب الأوزان عند حازم القرطاجي ضمن منهاج البلغاء، ص 259
- (56) العروض دراسة في الإحراز، محمد علي الرباوي، أطروحة لبل دكتوراه الدولة في الأدب العربي تحت إشراف الدكتور محمد السمرعي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وحدة، المغرب، ص 176 177
- (57) نفسه، ص 151، والشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ص 246، وانظر كذلك عروض الشعر العربي لمحمد العلي، 22-21/1.
- (58) موسيقى الشعر، سيد البحراني، ص 41.
- (59) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218-220.
- (60) احتل الكامل والمتقارب المرتين السادة والسابعة عند أدوبيس، بينما احتل كل من الرمل والمتقارب المرتين الأخيرتين عند صلاح عبدالصبور.
- (61) منهاج البلغاء، ص 267

- (62) العروص، محمد علي الرباوي، ص 176.
- (63) العقد العريد، ابن عبدربه الأندلسي، شرحه وصبطه وصححه وعيون موضوعاته ورتب فهرسه أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإياري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م، 461/5.
- (64) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 142.
- (65) الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1 - 211/1 - 714/1 - 483/1
- (66) مما يجعنا بعيد النظر فيما ادعته بارك الملائكة من أن رحاف «مستعمل» هو مصدر رك كته في الشعر المعاصر (قضايا الشعر المعاصر، ص 110).
- (67) أسائل الرحيل، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1 - 715/1
- (68) أشهد أن لا إله إلا أنت، نزار قباني، 2 - 741/2
- (69) قولني أحبت، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2 - 760/2.
- (70) انظر العقد العريد 476/5.
- (71) بل مصطفاة، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1 - 57/1.
- (72) نسبت من الجاهلية إلى العصر الأموي لا شعر، و 1.5 على ما ذكر محمد نعلني في عروص الشعر العربي، 1 - 21/22
- (73) الوافي في العروص، عواهي، غلب الشرب، ص 127، «العقد العريد، 464/5.
- (74) قصيدة الجدييات، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 2 - 48، 49
- (75) هو شاعر معدم عند الجاهليين والإسلاميين والأمويين، انظر عروص الشعر العربي، 1 - 21/22.
- (76) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 41.
- (77) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 218 - 220.
- (78) منهاج البلاغة، ص 231.
- (79) منهاج البلاغة، ص 231.
- (80) قارئة الفحاح، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1 - 639/1.
- (81) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص 119.
- (82) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 56.
- (83) الشعرية العربية، ص 263.
- (84) المرشد، ص 86 - 87.
- (85) موسيقى الشعر، سيد البحراوي، ص 62.

- (86) ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت 1987م، ص 248..
 (87) بيتي، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1/287
 (88) رحلة في العيون الزرق، الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1/297.
 (89) الموعود، نفسه، 1/150.
 (90) تطوير الأعمال الكاملة، نزار قباني، 1/199.
 (91) نفسه، 1/211.

مراجع البحث

- (1) أزمة الحدثا في الشعر العربي معاصراً - محمد الحصادي، ط 1، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب 1993م
 (2) إصدارات، نزار قباني، ص 1، منشورات نزار قباني، بيروت 1998م
 (3) الأعمال الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت
 ● ج 1: ط 14، 1998م.
 ● ج 2: ط 8، 1998م.
 ● ج 3: الأعمال السياسية، ط 3، 1993م.
 ● ج 4: ط 14، 1993م.
 ● ج 5: ط 24، 1998م.
 ● ج 6: الأعمال السياسية، ط 1، 1993م.
 ● ج 7: الأعمال الثرية، ط 1، 1993م.
 (4) الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، ط 5، بيروت 1988م.
 (5) تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر، الدكتور محمد العمري، ط 1، الدار العالمية للكتاب، المغرب، 1990م.
 (6) الجملة في الشعر العربي، الدكتور محمد حماسة عبدالمطيف، ط 1، مكتبة الحاتمي، القاهرة 1990م.
 (7) ديوان أحمد رامي، دار العودة، بيروت 1987م.
 (8) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت 1997م.

- (9) ديوان صلاح عبدالصور، دار العودة، بيروت، 1998
- (10) رمى الشعر، أدونيس، ط 3، دار العودة، بيروت 1983م.
- (11) الشعرية العربية، جمال الدين بن الشيخ، ترجمة مبارك حنون ومحمد الوئي ومحمد أوزاع، ط 1، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء 1996م
- (12) نعروص، دراسة في الإغراء، محمد علي الرباوي، بحث ليل دكتوراه الدولة في الأدب العربي، تحت إشراف الدكتور محمد السرعبي، حراة كلية الآداب، جامعة محمد الأول، وجدة، المغرب (مرفوعة).
- (13) نعروص الشعر العربي: قراءة نقدية توثيقية، محمد العنمي، ط 1، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء 2008م.
- (14) العقد الجديد، تأليف أبي عمر بن عبدربه الأندلسي، شرحه وصبطه وصححه وعيون موصوعاته ورتب فهرسه أحمد أم، أحمد الرب، رعيه الاباري، دار الكتاب العربي، بيروت 1983م
- (15) العمدة في محاسن الشعر وآدبه، تأليف الإمام بن رشيق العز، ب، حبيب الدكتور محمد قرقان، ط 1، دار المرققة، بيروت 1988م.
- (16) في عمى نعروص وقصاه، دكتور منى علي سيد، ط 1، دار المعارف، القاهرة 1990م.
- (17) قصايا الشعر لمعاصر، دكتور سلاكة، ط 7، دار النهضة للعلايين، بيروت 1983م.
- (18) لسان العرب، للعلامة ابن منظور الإفريقي المصري، دار الفكر (د ت)
- (19) انرشد إلى فهم أشعار العرب وصانعتها، عبدالله الطيب، ط 2، دار الفكر، بيروت 1970م.
- (20) المستطرف في كل من مستطرف، للأشبهى، تحقيق د معيد محمد قميحة، ط 2، دار الكتب العلمية، بيروت 1986م.
- (21) مباح البلاء، وسراج الأدباء، لحازم القرطاجي، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوخة، ط 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1986م
- (22) موسيقى الشعر عند شعراء أبوولو، الدكتور سيد البحراوي، ط 2، دار المعارف، القاهرة 1991م.
- (23) موسيقى الشعر، الدكتور إبراهيم أنيس ط 4، دار القلم، بيروت (د.ت)
- (24) التوشح، معاهد العلماء، على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، للمرواني، تحقيق، عمى محمد الجاوي، دار الفكر العربي، القاهرة (د.ت).
- (25) نزار مائي، والحدثة الشعرية المصادق، ندوة مجلة «الأداب» بمشاركة نقيب العومي ورشد المومي وحسن عفاي، إعداد عبدالحق نيس، مجلة الآداب، ع: 12/11 نوفمبر - ديسمبر 1998م.

قصيدة النثر في ضوء المداثة، نمو الزائفة أو مسار إلغاء التفجير

سعيد أراق

«أستقي حضوراً بكوب تدوقت طعم الحياة
مع سكند في ثوب آخرى غير ذاتي»⁽¹⁾.
شارل بودلير

لقد أكد «مكتور هو جو» Victor Hugo أن «الأدب يوحد لدى بعض الشعوب القليلة، أما الشعر فهو حود لدى كل الشعوب»⁽²⁾. ومن هذه الزاوية، فالشعر ظاهرة كوية، وهو بالإضافة إلى ذلك ظاهرة إنسانية متحولة ومفتحة -بحكم نوابضها الإبداعية والجمالية الداخلية - على ولوحيات وإمكانات شكية وصيغ بنائية متحفزة وحيدة. ولا شك أن قصيدة النثر تقع سياقياً ضمن هذا المدّ الجمالي والقي الذي تأتي به رياح الشعر ونفحات الشعراء. ولئن كان مطلق الإبداع والتحديد يسوغ الانفتاح الحريء على أشكال وصيغ مبتكرة وطريقة، فإن مفهوم قصيدة النثر يطرح قضية التحسيس على المحك، إذ كيف نفسر هذا الجمع بين الشعر والنثر في نفس المُنحَر الصي؟ كيف نتحول القصيدة إلى نقيضها الموضوعي المتمثل نصياً وبلاغياً في النثر؟ أو كيف يرتقي النثر إلى شعر ويتوحد به أختاسياً؟ ألا يطوي مفهوم «قصيدة النثر» على مفارقة اصطلاحية هجينة وغير مستساغة؟.

إن الحدود البنائية والنصية التي أقامتها نظرية الأجاس بين الأشكال الأدبية المعروفة، تلعب دوراً تصنيفياً أساسياً لأنها تتيح للمتلقي إمكانية ضبط وحصر الأشكال الأدبية بشكل تتوافق فيه مع أفق انتظاره. ولا شك أن هذا الدور التصنيفي الذي قامت به إلى حد الآن نظرية الأجناس الأدبية، يجد نفسه مستنفذاً وهي حاحة لإعادة بناء جديدة. ففي حالة «قصيدة النثر» مثلاً تتراحى الحدود العاصنة بين الشعر والنثر، وتتحول اللعبة إلى كيان خلاسي غير قابل لتعبير وفق المطلق التقليدي القائم بلاغياً ونصياً على ثنائية شعر/ نثر. ومن هذا المنطلق، أثارت «قصيدة النثر» - ولا زالت - العديد من التحفظات. إلا أن ذلك لم يمنع من تحولها إلى جس أدبي قائم بذاته ومعهم بعاصر خصوصيته وفرداته. إن قصيدة النثر تمثل أيضاً مفتوحاً عابراً للأشكال الأدبية على حد تعبير عز الدين المناصرة في دراسته المهمة التي ضمها كتابه «اشكاليات قصيدة النثر».

قصيدة النثر: النشأة الأولى

يتفق الباحثون على أن «ألويسيوس برتران» Aloysius Bertrand هو أول من كان وراء ظهور قصيدة النثر، وذلك بعد أن أصدر ديوان *Gaspard de la nuit* سنة 1842م بالتحديد. إلا أن هناك من يرجع الفضل في ظهور قصيدة النثر إلى شعراء سابقين آخرين أمثال «إيجاريسست بارني» في ديوانه الذي يحمل عنوان *chansons madécasses* سنة 1787م، و«ألفونس راب» بديوانه (1835) *l'album d'un pessimiste*، والشاعر الألماني «نوفاليس» في ديوانه الذي تتداخل فيه قصائد شعرية ونثرية، والذي يحمل عنوان *Hymnes à la nuit* (1800). إلا أن ملاحقة البوادر الأولى لظهور قصيدة النثر، قد تقودنا إلى الحديث عن مجموعة من الشعراء الآخرين الذين خصصوا حيزاً مهماً لقصيدة النثر في دواوينهم، أمثال «شارل بودلير» في ديوانه *Le spleen de Paris*، و«آرثور رامبو» في ديوانه *Illuminations*. بالإضافة

إلى الشاعر الألماني «هيلغا نوافك» من خلال ديوانه Palisaden (الحبائك)،
1935م)، والشاعر الأمريكي «روبرت بلي» من خلال ديوانه The morning
glory (فتة الصباح 1975م).

وإذا تجاوزنا هذا الاختلاف في تحديد الرائد الطليعي الأول لقصيدة
النثر، يمكن القول إن مرحلة الستينيات من القرن الماضي هي التي عرفت
الانتشار القوي لهذا الشكل الشعري خارج فرنسا بل وحارح أوروبا نفسها،
خاصة بعد أن أصدرت «سوزان برنار» أول دراسة تأصيلية وأكاديمية لقصيدة
النثر في فرنسا. وقد نشرت هذه الدراسة في كتاب يحمل عنوان: «قصيدة
النثر من بودلير حتى أيامنا». ويذكر الشاعر العربي محمد بنيس «أن قصيدة
النثر كانت متعشة في باريس منذ 1857م. وعاشت عصرها الذهبي، حسب
ميشيل ساندراس، بين 1869م و1889م⁽³⁾ أما في العالم العربي فلم تصبح
موضوعاً للمناقشة والتأمل إلا بعد صدور كتاب «سوزان برنار»، يقول محمد
بنيس: «لم يغط شعراء بيروت، المتعلمون بالفرنسية، وفي مقدمتهم أدونيس
وأنسي الحاج حصوفاً، إلى ما يحدث في باريس، سنوات قبل صدور كتاب
سوزان برنار. كما لم يكونوا من قبل فطنوا إلى وجود قصيدة النثر لدى بودلير
أو السابقين عليه واللاحقين. إنهم، وهم يكتشفون كتاب سوزان برنار، كانوا
في زمن متأخر عن زمن القصيدة في باريس، لأن قصيدة النثر في باريس نهاية
الخمسينيات لم يعد لها معنى... وكان أدونيس أول من نشر دراسة عن قصيدة
النثر في العدد 14 من مجلة شعر في ربيع 1960م⁽⁴⁾.

قصيدة النثر في ضوء الحداثة:

دلالة إلغاء التباين بين الشعر والنثر

إذا كان مسار تطور الشعر يكشف أنه يتطور بشكل طفروري نتيجة
ظهور حساسيات فنية وجمالية شابة جديدة ومتحفزة، فإن قصيدة النثر من

حيث هي شكل شعري مختلف وحديد- تدرج بدورها في هذا الاتجاه. لقد كان الشعر الرومانسي وكذلك الشعر الحر *le vers libre*، ثورة فنية متحمسة ضد الصيغ النظمية التقليدية، ومراودة متحددة لآفاق شعرية معاصرة. والواقع أن قصيدة النثر استجابت بدورها لهذا الهاجس المتمثل في تكسير نمطية الصياغة الشعرية المهيمنة من أجل إرساء شكل حديد قادر على إفساح هوامش أوسع للتعبير والإبداع، دون الارتكان إلى الإكراهات النظمية والشكلية المعمول بها في التحارب الشعرية التقليدية التي كرسها التداول ونصبها كنماذج معيارية ذات سلطة تمثيلية. لقد اكتشف الشعراء شعرية اللغة الثرية وطاقتها الإيحائية والفنية وقدرتها على إفراز كيانات شعرية لا تقل حمالية عن القصائد ذات النمسة النظمية والإبداعية الماثورة بقول «أنطوان دو ريفارول»: «إن كل شيء يقال عبر الشعر يمكن في الغالب أن يقال نثراً وبطريقة لا تقل جمالية... إن كاتب النثر تحكم جيداً في مسار مكره ويوجهه عن أقصر الطرق، أما الناظم *le versificateur* فلا يسو دوماً محكماً في دفة فكره لذلك يعمل حينما مالت به دفة القوافي» (5).

والواضح في هذا الموقف أنه ينطوي على نوع من تحقير الممارسة الشعرية، لأن «أنطوان دو ريفارول» يختزلها في عملية النظم. وبدل استعمال كلمة «شاعر» التي تحيل على هوية أدبية ووضع اعتباري مرتبط بحساسية معينة وكفاءة إبداعية معترف بها، يستعمل صفة «الناظم»، التي تحترل الشاعر في مجرد شخص يوجه هاجس الورن وإكراهات القافية. وبمس هذا الموقف يتصادى لدى «جون ماري غوريو» فيصل في تحقيره للشعر إلى القول: «ما هو الشعر؟ إنه حماقات مطومة، هذا كل شيء!» (6).

أما «بيير حون دو بيرانجي» فيقلل من قيمة البنية النظمية في الشعر، ويفصل عليها عناصر المتانة والدقة والحيوية والساطة. وهذه المقومات ترتبط بالنثر أكثر من ارتباطها بالشعر. يقول «بيير حون دو بيرانجي»: «الكثير من

الأشخاص يظنون أنفسهم شعراء لأنهم يصنعون بعض القوافي. وهم خاطئون في ذلك، لأن كل الناس يتجون بعض القوافي بدرجات متفاوتة. وهذا ليس أصعب من كتابة النثر، لأن المطلوب هو المتانة والدقة والحياة والبساطة، أما النظم فيأتي في المرتبة الثانية، ولهذا السبب يعتبر (موليير) شاعراً حقيقياً وسيظل كذلك»⁽⁷⁾.

والواقع أن هذا النوع من الأحكام التي تردد صداها عند العديد من الكتاب والشعراء، تعكس نوعاً من المواقف الفكرية والجمالية التي تعيد الاعتبار للنثر الذي ظل في التمثلات الخاصة والعامة ممارسة إبداعية أقل جمالية من الشعر وأبجس قيمة من النظم. لكن ما يسعى التأكيد عليه تلافياً للالتباس، هو أن قصيدة النثر لم تظهر كشكل من أشكال الممارسة أو المناولة الإبداعية بين الكتاب والشعراء، كما أنها لم تظهر في المرحلة كشكل محدد صياغة شكلية بمصامين تقليدية ومستهلكة، بل جاءت لتكون تعبيراً قوياً عن النزعة الفردانية الراضة لأفانيم الحياة الحديثة والمعاصرة، ونكسراً لسلطة الأنماط القائمة. ومن هاهنا يمكن التعامل مع قصيدة النثر باعتبارها محاولة فنية ذات دلالة احتجاجية في وجه أزمة القيم وأزمة الأشكال الأدبية، وكذلك في وجه الأزمة التي تتمظهر في شتى مجالات المجتمع الحديث. وتجدر الإشارة إلى أن الشعراء الذين اهتموا بكتابة قصيدة النثر، لم يصرفوا تماماً عن كتابة القصيدة الشعرية ذات البناء النظمي المتداول والمعروف في الشعر الحديث، كما هو الأمر بالسبيل «شارل بودلير» و«سوفاليس». وهذه المزاوجة بين قصيدة النثر والقصيدة الشعرية، تعكس وضعا يعيش فيه الشاعر نوعاً من التوتر الفني والنفسي والإبداعي، الناتج عن الارتخال المستمر بين الشعر التقليدي والشعر المصاد (قصيدة النثر). لكن في حالة «شارل بودلير» مثلاً، كانت قصائده النثرية التي تحمل عنوان «قصائد نثر صغيرة» (Petits poèmes en prose) (1869) بمثابة البحث عن نوع من النثر الشعري الخالي من الوزن والقافية، والقادر في نفس الوقت على

معانقة عبائية الروح، وهددة الأحلام، وملامسة الوجدان ملامسة رطبية وشاعرية.

ولا شك أن الترجمة التي انتعشت في القرن الثامن عشر من خلال ترجمة بعض الدواوين الشعرية الأحيية إلى اللغة الفرنسية - ساهمت بشكل كبير في تكسير النية النظامية الأصلية لهذه الدواوين، إلا أن غياب الإيقاع والورن في هذه القصائد المترجمة، لم يعقدها حماليته ولمستها الشعرية القوية. وقد ترتب عن ذلك حصول الوعي بأن الورن والإيقاع ليسا مقتصيين جوهريين وضروريين في الشعر. ويرى كاظم جهاد أن قصيدة النثر «، وجدت حافزاً في ترجمات الشعر الأحيي عبر الموروثة وهكذا، ففيما يرى بعض خصوم قصيدة النثر العربية في هذا إحساس محاكاة محضاً لترجمات الشعر غير المنظومة، لاحظ الشعراء الفرنسيون أنفسهم في ترجمة الشعر بلا وزن مناسبة للإبداع شعر خارج العروض، بل حتى خارج البيت الشعري»⁽⁸⁾، مما سهل عملية ولوج عوالم قصيدة النثر بترتيبات جديدة ورؤية حمالية وفنية مغايرة. إلا أن هذا الولوج لم يكن متجرداً كلياً من النفعية النظامية. فـ«الويسيسوس برتران» مثلاً صاغ قصائده الثرية وفق مقاطع ثنائية ذات طول متراوٍ قريب من الوزن الشعري.

ومهما كان الأمر، فإن ظهور قصيدة النثر وبحوثها المستميت عن وضع اعتياري مقبول ضمن منظومة الأجناس الأدبية أو خارج مطلتها، يؤدي إلى إعادة التفكير في ذلك التصنيف الجاهز والصارم المعمول به كلما تعلق الأمر بالتمييز بين الشعر والنثر وهو تمييز يحصر بقوة لدى الكتاب أنفسهم، ومثال ذلك قول مولير: «كل ما ليس نثراً فهو شعر، وكل ما ليس شعراً فهو نثر». وبما أن الأمر يبدو محسوماً على هذا النحو، فالسؤال الذي يفصح عن نفسه في هذا الإطار هو: ألا يتطوي غياب حدود فاصلة قوية بين الشعر والنثر على خطر مسح الهوية الأحناسية لكل منهما؟ وإذا كان الإبداع عامة يحيا بمثلقيه

وقرائه، ألا توشك قصيدة النثر على خلق نوع من الالتباس على مستوى شروط التلقي وحيثيات التدبير القرائي؟.

إن مثل هذه الأسئلة يرافق مسار قصيدة النثر بالتأكيد، لكنه يقترب في العمق بأسئلة أعم وأشمل: هل مسار الأدب على وجه العموم، مسار تنصيب هويات أحاسية نهائية وأبدية؟ أم أنه مسار تفكيك دوري ومتواصل للنماذج الأدبية ذات العمق والامتداد التاريخيين؟ هل تثرثة الشعر وشعرنة النثر مغلغلان إضافة حمالية وإبداعية مبتكرة وطريقة؟ أم أنها مجرد هوس إنساني بالغاء الحدود بين الظواهر والأشياء بحثاً عن لا محدودية المدى ومطلقة الارتحال والسفر؟.

إن مسار «الأومو سابين» Homo sapiens مد شأنه الأولى، هو مسار الطفرات والقفزات ونحوها القائم نحو الممكن، واستبدال المفروض بالمتاح. لكن حداثة الفكر المعاصر تنحو بالإنسان نحو إفراغ كل السمادج التاريخية من قدسيته المعترسة وحلحلة نظامها الداخلي وإعادة تدبير أنساقها وتفكيك مدخلاتها، وذلك في أفق إلغاء سيادة السمادج لصالح سيادة الإنسان. إن الحدائث أتاح للإنسان تنصيب نفسه على قمة كل السمادج، ومنحته الإحساس الطافح أو المثبس بأنه هو النموذج والأ نموذج وما سواه ليس سوى موضوع تعديل وتفكيك واشتعال. إن سيرورة الفكر الغربي التي توالى فتوحاته العسكرية والمعرفية الحديثة والمعاصرة (الماركسية، الفرويدية، البسيوية، التفكيكية... إلخ) قادت تاريخياً وإستمولوجياً إلى رسم ملامح فكر حركي، متحفز وحلاق. ونقطة الارتكاز القوية في هذا المسار تمثل بالضغط في الانفصال la dislocation عن النماذج السابقة واجترار مطلق التجاوز وعدم الارتكان للسمادج النهائية والأنماط أو القوالب التاريخية المحاذرة. إن الفكر الغربي ذو بعد زمني حركي ومتحول بامتياز. وهذا البعد الحركي والتحريكي في الزمنية العربية la temporalité occidentale هو الذي يخلق ذهنية لا تعند بالأنماط السانكرونية والثابتة بل تنحو نحو استنات

أنماط دياكرونية وذات بعد حركي فاعل على مستوى السيرة والتحويلات الشككية والتاريخية. والدليل على ذلك أن الديمقراطية العربية نفسها من حيث هي غطت من أنماط التدبير الجماعي والحضور في التاريخ، لا زالت تخضع في الدول العربية لمساءلات دورية ومستمرة، ولا زالت تمثل مشروعا حركيا مفتوحا ومنفتحاً على الاحتمالات والممكنات بدل التوقع في دائرة المآزج النهائية والمسكوكة واللازمية.

ولا شك أن قصيدة النثر بدورها ترتبط نصيا وجماليًا وإبداعيًا بهذه المرجعية الحركية التي لا تستدعي المآزج القارة ذات السلطة التمييزية شبه القدسية، بل تسعى إلى إلغاء ساديتها الأحاسية بحثا عن مآزج مخضرة وخالسية. ومن هذه الرؤية، يمكن القول إن أحد مفومات قصيدة النثر هي أنها لاثمولوجية ولاعظية لأب أصلا مصادرة لمودج وكسور للنمط وثورة على القوالب الحسية والشككية والإيمانية التي أرسنها المؤسسة الأدبية المعيارية. وفي هذا السياق نحدث «ثيم درور أدورنو» عن أثر الحداثة في الفن المعاصر عموما فيقول: «إن علامات الانفصال هي مقياس الأصالة في الفن الحديث. ومن خلال هذه العلامات يعلن هذا الفن انتماءه إلى المتماثل دوماً le toujours-semblable. إن تفجير المآزج هو أحد تحديات هذا الانفصال. وبذلك تتحول الطاقة المناهضة والمصادمة لكل ما هو تقليدي إلى عاصفة حارفة تلتهم في طريقها كل شيء. ومن هذه الزاوية، يمكن القول إن الفن الحديث أسطورة مرتدة ضد نفسها، لأن سمته اللازمية تضفي على اللحظة الآنية بعدا كارثيا يدمر سيرة التوالي الرمزي»⁽⁹⁾.

وإذا كان سياق ظهور قصيدة النثر في العرب، يرتبط بهذه الخلفية المكرية والحضارية الحركية والمتجددة، فإن السؤال الذي يطرح في حالتنا بخصوص قصيدة النثر هو: هل الأمر يتعلق بإبداع أم ابتداع؟ هل قصيدة النثر تكسير وتفجير لنموذج شعري محلي أم هي مجرد استدراج نمطي لنموذج إبداعي

غيري ممارسه. منطلق التقليد ونديره بدھية حدائيه شعريه تَقْلِيدِيَّة؟. حاصه أن الارتباك الذي رافق مسيره قصيده النثر، كان قوياً لدرجة أن حتى التسميات التي اقترحت لها كانت دوماً علامة واضحة على عمق الفوضى التي ررعتها في تمثيلات الشعراء وغير الشعراء: الشعر المنشور، النثر الفني، الخطاطرة الشعرية، النص المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، النثرية، النثر الشعري.. وغيرها.

ولاشك أن التجربة الشعرية العربية الحديثة - بعد حركة البعث والإحياء - توجّهت نحو حسم قصية حدائيه الشعر العربي من خلال إحداث الشرخ والقطيعة على مستوى النموذج الشعري ذي البنية الإيقاعية الحليلية. وظلت مبادرات التجديد الشعري - منذ ذلك الحين - تدور بشكل أو بآخر في فلك تقويض سلطة الأوزان النقيسيه **والتواقع أن هذا المسار** الذي قطعتة القصيدة العربية كان في جانب كبير منه ترسّفاً لمسار الذي قطعتة القصيدة الغربية التي دشنت بدورها فضعتي العدة مع السه النظامه التقليديه عبر مرحلتين أساسيتين: الشعر الحر *la poésie libre*، وقصيدة النثر *poème en prose*. لكن ما ينبغي أن نفهمه في هذا الإطار، هو أن مفهوم القطيعة على مستوى الممارسة الشعرية، لا يحيل حصراً على أوالية نصية داخلية ومعزولة عن سياقها العام، بل هي ملمح يستمولوجي عام يرتبط بخصوصية المحطة التاريخية والإنسانية بتداعياتها الحدائية العميقة وبتمادياتها المتجددة الباهضة دوماً في اتجاه الأمام.

وربما كان من أهم مُفَرِّزَاتِ الحدائيه، هو ذلك السلوك الذي يعيد النظر في الأشياء من مطلقات تقويضية وتعكيفية ومراجعاتية. وواضح أن ملامح هذا السلوك أضحت حاضرة كذلك في الأنشطة الإنسانية الذهنية والإبداعية، وأضحى مطلق التحريب قناة محدمة ومعايرة من أجل ارتياد آفاق كل الممكنات المتاحة. وبما أن الشعر لم يمت ولا يظهر أنه سيموت في المحتتمعات الحديثة، فالحدائيه تريد أن تستبقي منه ما يتماشى مع مطلقها وخصوصية الإبتيمات

المراقبة لمطاشتعالها. ومن المعلوم أن الحداثة ليست قانوناً، بل هي منطق في التفكير وبهج في الحياة واستدراج للمتغير ومرآة مستمرة للمتاح. والحداثة أيضاً لا ترتبط بنظرية محددة بقدر ما ترتبط بمعالم وحساسية وإيديولوجيا معينة. وبما أن الأمر كذلك، فإن الشعر الذي يمثل ظاهرة إنسانية متحركة تاريخياً في جانب كبير من الحساسية الجمالية للمجتمعات، يجد نفسه خاصصاً بدوره لهذا المنطق الحدائي القائم على مرجعية تفكيك النماذج الثابتة ذات الامتداد التاريخي الأفقي، لكن ليس من أجل إعدامها أو نفيها، بل من أجل إعادة هيكلتها في اتجاه بُنيّة جديدة. وما يترتب عن هذه الاعتبارات - في مجال الممارسة الشعرية - هو أن الشاعر يجد نفسه في وضع لا يتيح له التنصل من تداعيات الحداثة وانعكاساتها على شعره، لذلك يجد نفسه مضطراً إلى أن «يعيش الحداثة ويقومها في نفس الوقت، وأن يساهم في بنائها بذل الاكتفاء باستهلاكها»⁽¹⁰⁾. إن الحداثة لا تريد شعراً موزوناً ومقفى، لأن الأوزان قيود. وهي لا تريد لغة مثقبة بمنصببات الإيقاع، لأن الإيقاع تشريط مسبق وبهج مرسوم. الحداثة تريد شعراً ذا هوية حديثة، أي شعراً لا يرتفع - من ناحية الفلسفية والوجودية والتاريخية - لنظام أو لنموذج مسبق بقدر ما يراود النماذج المحتملة المفتوحة على المدى الأرحب، والمنعقدة من سلطة الأوزان وقوابها الضيقة، لأن «زمن الأوزان العروضية زمن أفقي، أما زمن الشعر فهو زمن عمودي»⁽¹¹⁾. ومعنى هذا أن زمن الشعر هو زمن ارتقاء وإعادة تمفصل في التاريخ وحلول مغاير فيه، لكنه ليس ارتقاء نحو المآذح المكسلة، المطلقة وشبه القدسية، وهو ليس حلاً في النموذج بل هو إعادة تشكيل لمقاساته وإعادة رسم لحدوده ومحدداته، من أجل أن يتسع للموراث الجائعة ذات الصبب الاعنالي والوجداني الثر والمتنوّب والمفتوح.

إن الحداثة بكل احتصار تريد للشعر أن يكون مرآة خلفيتها المناهضة لعقيدة القيود ودهنية الارتباطات اللامشروطة. وهي بسبب ذلك وصدوراً عنه، لا تريد شعراً يحصر المعنى، بل تريد تراً يقوم مقام الشعر وشعراً يقوم مقام

النثر. الحدائنة بكل بساطة تريد إلغاء الأضداد وتدشين عهد أدب جديد ذي بعد نثري بالأساس، لذلك يقول «إميل ميشيل» Emil Michel: «إن إنتاج الأدب يعني إنتاج النثر»⁽¹²⁾. هكذا يحدد الشعر نفسه خارج مدارات الأدب. ولكي يعود إليها من جديد عليه أن يتكيف ويتلبس لبوس الصياغة النثرية: عليه إذا أن يَشْتَرْنَ، لأن «كل ما في الأدب من إبداع وقوة وتوقُّد وبلاغة وحلم وحيوية دافقة، لا يوجد في الشعر بل في النثر». والكلام هنا للكاتب الفرنسي «بول كلوديل» Paul Claudel. ونفس هذه الفكرة تحضر لكن بتعبير مختلف عند «إدغار موران» Edgar Morin حينما يقول: «لكل نثر شعره»⁽¹³⁾. وهو يدافع عن نفس التصور في كتاب آخر يحمل عنوان: «Amour, poésie, sagesse» (حب، شعر، حكمة)، يقول فيه «تمام مثلما أن لابد من المعاناة من أجل معرفة السعادة، كذلك لابد من نثر من أجل وجود الشعر»⁽¹⁴⁾.

ولئن كانت المجتمعات القديمة قد احتفت بالشعر وجعلته -أحياناً- الأداة الأساسية في صياغة الملاحم والمسرحيات - كما هو الأمر عند الإغريق أو في بعض الملاحم الأخرى مثل الملحمة البابلية «جلجامش» - فإن العصور الحديثة تميل بالأحرى نحو تقجير النموذج الشعري المظوم، وإرساء خطابه على أساس ترتيبات وتمكّات تنماشى مع رغبة الإنسان في إلغاء الحدود وتقويض منطق التمييزات الأنطولوجية الصارمة، واستبدالها بأخواز «المنطقة الرمادية» la zone grise، التي يتداخل فيها الأبيض والأسود، ويتعاشى فيها الشيء، ونقيضه، ويتداوأت فيها الإنسان ومُغايره. وذلك لأنه «في كل الأشياء وما بين كل الأشياء، توجد تداخلات وما بينات des entre-deux. وهذه المائتات توجد حتى ما بين الأشكال المنظومة والنثر، وما بين الشعر والكلام البليغ، وما بين الكلام المهمل والكلام المتأنق، وما بين الكلام المتصنع والكلام العفوي، وما بين الكلام العادي والكلام المميز»⁽¹⁵⁾. فلا وجود إذا لشعر مُكَنَّف حصراً بشعريته، ولا وجود لنثر مُكَنَّف حصراً بنثرته. وقضية التغاير بين ما هو شعري وما هو نثري، أضحت اليوم قضية متجاورة وغير

دات وزن حقيقي بالنسبة للأدب، ما دام أن «العاية من الشعر هي أن يخفق لدينا الإحساس بالحالة الشعرية فحسب»⁽¹⁶⁾. وهذه العاية الشعرية يطلع فيها النثر بدوره، خاصة حين يَتَشَقَّرُ إلى درجة تنفي وتحتفي فيها الحدود التي تفصده بلاعياً وحمالاً عن الشعر. والواقع أن تلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لا تسري على النثر والشعر فقط، بل تشمل حتى الأجناس الأدبية الأخرى، ففي كتاب «رولان بارت بقلم رولان بارت» مثلاً Roland Barthes par Roland Barthes، تختفي الحدود الفاصلة بين الدراسة النقدية والكتابة السردية، وفي كتاب جورج بيريك Georges Perec الذي يحمل عنوان «W» تهار الحدود الفاصلة بين السيرة الذاتية والتخييل، وفي كتاب les Essais لـ «موريس بلانشو» نعدم الحدود بين التوثيق والخيال والإبداع. ومعنى هذا أن الأمر يعمق في العمق شوحه عام نحو ندوب الأجناس الأدبية في بعضها. ورى هذا ما دفع «داييل بيو» إلى لقول «إن الفن الحديث لا يكف عن التحول إلى أسطورة، فهو لا يتحول فحاة إلى شيء آخر جديد، بل يعمل ضمن الأسطورة التي يبدو أنها أصبحت جوهره العميق»⁽¹⁷⁾.

لكن الكامن خلف هذه التحولات التي تبدو ظاهرياً انفصالاً كلياً عن «المتماثل دوماً» بتعبير ثيودور أدورنو، لايحفي حقيقة أن «الفن الحديث - رغم محاولاته من أجل التقابل مع النظام القديم الذي أصبح ممكناً لمتماثل دوماً فإنه يحصع لوع من الاندفاع العميق نحو التكرار الذي تحضر فيه - بشكل صامت ودفين استراتيجي القديم، أي ذلك القديم الماكر الذي فهم أن انتصاره يمر في الزمن الراهن عبر الانفصالات أو الانفجارات التي يقوم بها الجديد»⁽¹⁸⁾.

إن تعير المواقف بخصوص الظاهرة الأدبية، والميل المتزايد نحو إلغاء الفوارق الأجناسية خاصة في ما يتعلق بالشعر والنثر، يرتبط كما أشرنا إلى ذلك كتعيرات تابعة - تاريخياً وسياقياً - من خارج الظاهرة الأدبية نفسها. إنها

متغيرات اللحظة الحدائية المسرفة في إعادة ترتيب نظام الأشياء، لكن ليس من منطلق المقولات والثنائيات الأنطولوجية التقليدية، بل من زاوية التدبيرات النسبية التي لا تتحدد فيها هويات الأشياء والماهيات. بمنطق التعريف التقليدي (الشيء هو هو) بل بمنطق تعريف بدلي: (الشيء هو غيره أو مُغايَرُهُ). ووفق هذا المنطق يصبح البحث العلمي نفسه هو الصيغة الشعرية الوحيدة التي تعتد بها المجتمعات الحديثة. لتأمل قول «جون روسطون» حين يقول: «البحث العلمي هو الشكل الوحيد للشعر الذي تُمنح الدولة مكافأة عليه» (19). والمكافأة هنا هي رمز للتشريع الذي يحظى به البحث العلمي على حساب كل ما يقع تحت طائلة الأدب. إن الحدائنة - من حيث هي مُنَجَزٌ إنساني وحضاري - تدبّر لمسيرة العلم أكثر مما تدبّر للأدب ومعنياته الذهبية والفضائية. والحدائنة بمتخاها القولبي الكاسح، لا تحقق استمرارية مسرحها وانتصار خطابها إلا بتوجيه الناس والأشياء، والظواهر والمظاهر، نحو معانق روحها من حيث هي روح الاختراق المستمر والاعضاء المتحددة والخروج عن القوالب والارتداد الحامض للممكن والمتاح. ومن هذه الزاوية، تبدو قصيدة الشردات هوية هجينة ولعوبة، إنها «قصيدة العولة» بتعبير عر الدين الماصرة. وعلى هذا الأساس، يمكن اعتبار قصيدة الشرد بمثابة تخيير للحظة الإبداعية الحدائية. إنها توحيد للمحتلف، ونحو مسرف لنمطية النموذج الصافي le modèle pur، وإلغاء مقصود لهوية الشعرية الأنطولوجية. لقد رسمت الحدائنة طريقاً معياراً للشعر، وهو الطريق الذي يتحدث عنه «لويس سكوطير» قائلا: «الشعر هو حرية الفكر» (20). ولا داعي للحوص في الحديث عن مدى الحرية بمعناها الحدائي، لأنها بكل بساطة حرية لا تعتد سوى بنفسها ولا تخصص على مستوى تربيائاتها الخاصة سوى لمنطقها الأوحد. إن القضية التي نجد أنفسنا أمامها فيما يخص علاقة الأدب أو الشعر بالحدائنة، هي قضية: من يحدد اليوم التوجهات الأدبية والشعرية على وجه التحديد؟ هل الشعراء - أو من يدعون أنفسهم كذلك - هم الذين يرسمون ملامح تجاربهم الشعرية الذاتية النابعة من اختياراتهم الأصلية

الأكثر التصاقاً بواقعهم وحرّتهم الحياتية والجمالية، أم أن الأمر يتعلق في نهاية المطاف بمجرد كيانات ترسّم النهج المترتب عن المدّ الحداثي الذي يُصاغ أصلاً في المدارات العربية المتفتّحة؟.

إن هذا السؤال قد يستدرحنا للحوض في قضايا أخرى كثيرة، وقد يوحي بأن مدار هذا المقال هو مناهضة الحداثة الشعرية. لكن الأمر ليس على هذا النحو، لأن المقصود هو ابتعاث بعض الأسئلة التي تكشف في نهاية التحليل أن الحداثة الشعرية هي حداثة اللاشعر. يقول الفيلسوف الفرنسي «آلان» Alain: «مثلما ينتقل الدين من الضّم إلى اللاهوت، كذلك ينتقل الفكر من الشعر إلى النثر»⁽²¹⁾. والواقع أن هذا القول يختزل القضية برمتها ويكشف عن أعاده الرمرية: مسار الفكر الحداثي هو المسار الخوهرى الذي يحدد نوع الأصنام التي ينبغي تقويضها وجاورها. لكن هذا التجاوز لا يستبدل صنّاً بصنّاً، بل يستبدل الصنم / الشعر باللاهوت / الخطاب. ومن المعلوم أن الخطاب الحداثي قد نشأ تاريخياً في أحضان الشعر، بل في أحضان الفلسفة، والفلسفة ليست خطأً رؤيويّاً أو شعريّاً بقدر ما هي خطاب عقلي مشور، رغم وجود بعض الاستثناءات ذات النعجة الشعرية، كما هو الأمر بالنسبة لكتاب «بيتشه»، الذي يحمل عنوان «هكذا تكلم زرادشت». وفي كل الحالات فالتوجه العام اليوم ينحو باتجاه تحييد الشعر والاحتفاء المفرط بالنثر، لأن «الشعر ديانة بدون أمل. والشاعر يُهلك نفسه فيه وهو يعلم مسبقاً أن العمل الشعري البديع ليس - في نهاية المطاف - غير مرجة يقوم بها كسبٌ ماهر فوق أرض هشة»⁽²²⁾.

الواقع أن مثل هذه الأقوال ترسم وصفاً قائماً وبنسباً للشعر والشعراء، وترسم بعض ملامح التمثلات التي تروج حولهم. وهي في كل الأحوال تمثلات تابعة من توجه عام لا يتحكم فيه شخص محدد أو جهة بعينها، بل يتحكم فيه ما يسميه الفرنسيون «روح العصر» l'air du temps. وروح العصر اليوم هي

الخدائنة. وتحت مظلة هذه الخدائنة ليس أمام الشعر سوى الارتهاق في مساره ومسيرته إلى ما هو خارج عنه ومغاير له في الشأه والهوية والوظيفة. يقول «إيزيدور دو كاس»: «يجب على الشعر أن يتوجه نحو هدف عملي، وهو صياغة العلاقات الموجودة بين المبادئ الأولى والحقائق الثانوية للحياة»⁽²³⁾.

ومن الواضح أن هذا الهدف الذي يرسمه «إيزيدور دو كاس» للشعر يتمهى - في الأصل - مع الهدف الذي كان ولا زال محدداً وظيفياً وتاريخياً للكتابة النثرية. إن مؤدى مثل هذه المواقف يقود في نهاية المطاف إلى مصادرة الممارسة الشعرية لصالح الممارسة النثرية. وفي هذا الإطار يقول «جون ميشيل مولبوا» Jean-Michel Maulpoix: «إن الشعر وصل إلى نهايته، وهو يموت اليوم. وربما لن يبقى له بعد الآن أي شيء. يكتب»⁽²⁴⁾. وقد أسهب الحديث عن هذا الموضوع في كتابه: «Adieux au poème» (وداعاً للشعر) الذي نشره في مارس 2005م، ويقول في مقدمته «هذا الكتاب بمثابة توديع لما هو بصدد التلاشي الآن إن لم يكن قد احتفى بهائياً: إنه الشعر، ذلك السيج من الصور والمواضيع الجميلة وكثافة الوقائع المعنوية، والتفكير... وخطاب الوداع هنا يعني رغم ذلك أن ما زالت هناك بعض الأشياء التي ينبغي أن تُكتب.. في ذكرى تأبين الشعر. وهذا التأبين يشبه ما يقوم به الناس عادة حين يعتنون بمقابرهم أو يسون مثواهم الأخير حيث لا وجود سوى لصندوق مشدود إلى بعضه بمسامير: إنه تحذ الروح الأخير»⁽²⁵⁾.

تبدو هذه النيرة الجدّدية أقرب ما تكون إلى الخطاب الأخير الذي يؤسس للفراع والصمت. وحين يأتي هذا الحديث عن موت الشعر من ناقد وباحث وأكاديمي بحجم «جون ميشيل مولبوا»، تكون للقضية جدية كبيرة ودلالة معبرة عن نهاية رمس الشعر. وهي نهاية تتصادى اليوم في الساحة الأدبية الفرنسية التي شهدت الشرارة الأولى لظهور قصيدة النثر. فيها هي فرنسا التي عرفت ميلاد قصيدة النثر، تشهد اليوم خطاب تأبين الشعر برمته. إن «الشعر

الفرنسي الراحل تغدى إلى حد التخمّة والاختناق من كل ما يُدمّر ويمنع ويُشَلّ الغناء، والإيقاع. ورغم أن الشعر الفرنسي يدرك هول الكارثة، فهو لا يتوقف عن إعادة إنتاج هذا الشرخ وهذا العيب» (26).

ويضيف: «جون ميشيل مولوا» متحدثاً عن وصية الاحتضار الإرادي للشعر. «ها هو الشعر الذي يبدو اليوم غريباً، معادياً لأحلامه القديمة، سائماً من عجزه البغيض، خجلاً بما آل إليه العالم، ها هو ذا اليوم يريد التصفية الحاسمة لتاريخه الخاص» (27).

إن هذا البيان التأسيني يمنع الانطباع أن فورة الشعر وصبيّة الشبال قد استعدا حدواهما التاريخية وأصبحا معربين عن السياق الجديد الذي استحدثته الحداثة العربية الخارفة. وبهاية الشعر لن نكون سوى ذوبانه المطلق في مغايره الثري، ليعود بدوره مجرد شكل أدبي حين مفرغ قصداً مما شكل تاريخياً هويته التعبيرية ذات النمط الموروث. وربما كان هذا التحول بمثابة تحقق لما سبق للشاعر الفرنسي «ستيفان مالارميه» Mallarmé Stéphane أن قاله حين أكد أن مسار القراءة في الوقت المعاصر يتوجه نحو إحلال الشعر في الرواية وإحلال الرواية في الشعر. إن هذا التحول ينطوي بكل بساطة على تحييد مفهوم الجنس الأدبي وإلغاء تراتبية الأجناس وأقاييم تصنيفاتها الشكلية والجوهرية والصياغية. وكما هو معلوم فإن الرومانسية منذ بداياتها الأولى تبنت حظاً معارضاً لمفهوم الجنس الأدبي، وتوحدت في المقابل نحو التشير بهجنس أدبي كلي قادر على تدوير كل الأجناس الأخرى واحتوائها في نفس المتحز الحسني الأدبي، وبالنسبة للرومانسيين، لن يكون هذا الجنس الأدبي الكلي سوى: الشعر. لكن وقائع التحول الذي يشهده الأدب اليوم يؤكد أن أفق الأدب ليس هو الشعر بل النثر الشعري. ويرى عبد الفتاح كيليطو أن «قصر الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومفصلة بعضها عن بعض. أما مع الرومانسية فإننا نلاحظ بزعة

بحو التركيب ومزج الأنواع والمتصادات»⁽²⁸⁾. وهذا المزج بين المتغايرات شكل في سياق الحداثة الغربية خارطة طريق منفتحة على عدم الاعتداد بالمواع والحدود. ونحن نشهد ذلك على مستوى الأحاس الأدبية وحتى على مستوى علم الهندسة الوراثية التي تعرف بدورها توحها مترابداً نحو خلق كيانات هجينة أو استنابات بدور جديدة انطلاقاً من المزج بين مكونات متباينة ومتغايرة. ومن هذه الزاوية، فالأمر لم يعد يتعلق بالمحافظة على هوية الكيانات والكائنات والأجناس، بل أصحى الإنسان تحت ضغط الحداثة وتأثيرها يتوجه نحو تدوير الهويات الأنطولوجية التي اعتقد الناس أن ثباتها في الرمز هو ضامن «قداستها». وعلى مستوى الأدب، فقد سبق لموريس بلانشو أن قال: «الأدب لا يقبل التفرقة بين الأنواع، ويرمي إلى حطيم الحدود». ومع كل حد ينهار يشأ المدى الأرحب الذي يمنع فرصة البدء من جديد أو البدء من فراغ. وربما من أجل ذلك يقول «جون ميشيل موليو»: «إن اشتعال الكتابة الشعرية يتعلق بمواجهة الفراغ المرتب عن غياب تحديد مفعول للشعر، وذلك من أجل اقتراح أحوية عبر أشكال شعرية نخرج عن المعتاد. إن مجال الشعر يفتح بالضغط على هذا الفراغ»⁽²⁹⁾. وربما كانت قصيدة الشر شكلاً أدبياً خارجاً عن المعتاد لأنها - في العمق - من صميم لحظتها التاريخية التي تريد أن تكون اختراقاً لكل احتباس ومرادة مسرفة لكل ما هو طارئ وجديد. لكن ذلك لم يمنع «جون ميشيل موليو» من إنهاء مداحته في أكاديمية «أميين» Amiens قائلاً بمرته الحداثة القائمة: «إن الشعر كما ألفاه وأحباه أصبح اليوم في خير كان»...

الهوامش

- (1) Charles BAUDELAIRE, Le Spleen de Paris, poème XXXV.
- (2) Victor Hugo, Océan prose, Océan. Oeuvres complètes, Robert Laffont - Bouquins 1989, p.3.
- (3) محمد بنيس، في صياغة بودلير "على هامش مؤتمر قصيدة النثر العربية في بيروت، جريدة القدس العربي، 2006/06/02.
- (4) محمد بنيس، نفسه.
- (5) Antoine de Rivarol, L'Universalité de la langue française (1783), Arléa 1998, p.77
- (6) Jean-Marie Gourio, l'intégrale des brèves de comptoir 1992-1993, J'ai Lu/Humour, n°5908 p 205
- (7) Pierre-Jean de Beranger, Quelques lettres inédites, Genève, C -L. Sabot 1857, ? Mme de Solms, p 91
- (8) كاظم جهاد، نفسه قصيدة النثر، جريدة السفير، تاريخ 09 2006/06.
- (9) Theodor W. Adorno, Théorie esthétique, traduction Marc Jimenez, Klincksieck, 1995, p 45.
- (10) Alessandro Baricco, L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin, trad Françoise Brun, Albin Michel 1998, p 146.
- (11) Gaston Bachelard, Instant poétique et instant métaphysique in L'Intuition de l'instant, Livre de Poche/biblio-essais n° 4197, p.104.
- (12) Emil Michel Cioran, La tentation d'exister, in Oeuvres, coll Quarto, éd Gallimard, p. 854
- (13) Edgar Morin, Le vif du sujet, éd. Points/Seuil n° 137, p 232
- (14) Edgar Morin, Amour, poésie, sagesse, Seuil, coll Points n° P587, p.32
- (15) Joseph Joubert, Carnets t 2, éd nrf/Gallimard, 1994, p.588.

- (16) Edgar Morin: Amour, poésie, sagesse, éd. Seuil, coll. Points n° P587, p.50
- (17) Daniel Payot: Un mythe tourné contre lui-même, in Le Portique, Numéro 1 - 1998 numéro consacré à la Modernité.
- (18) Ibid
- (19) Jean Rostand: Inquiétudes d'un biologiste, coll. Livre de Poche n° 3634, p.44.
- (20) Louis Scutenaire: Mes inscriptions (1943- 1944), éditions Labor, 1990, p 209
- (21) Alain: Propos de littérature, éd. Gonthier, Médiations, p.30.
- (22) Jean Cocteau, Journal d'un inconnu, éd. Grasset 1953, p. 19.
- (23) Lautréamont Isidore Ducasse, Poésies (1870), éd. Flammarion, 1990, II p 348
- (24) Jean- Michel Maulpoix, Adieux au poème, in la revue «Le Nouvel recueil», numéro 72, éditions Champ vallon, septembre 2004.
- (25) Jean- Michel Maulpoix, Adieux au poème, extrait de la préface, éditions José Corti, mars 2005.
- (26) ibidem. Extrait de préface
- (27) ibidem. Extrait de préface.
- (28) عبدالفتاح كيليطو، الأدب والعراية، دار نوبال للشر، الطبعة الثانية، 2006، ص 22
- (29) من مداخلة ألقاها «جون ميشيل مولوا» في أكاديمية أميين Académie d'Amiens بتاريخ الجمعة 10 دجبر 2004، تحت عنوان:
Comment faire entrer les élèves en poésie?



عن التشكيل والتدليل في شعر جمال الصليبي

سامي بالحاج علي

(1) انطباع:

درج القاد على اعشار **الوضوح والمباشرة** والأدلة عيوباً في الشعر وتواضع الكثير منهم على اعتبار حمود الشعر التقبيدي فنة فنية متجاوزة وتعددت أصوات الخدانة وما بعد الخدانة لتؤدي لأعطاء حسيده من الكتابة الشعرية ورغم السائد الشعري والفدي استطاعت قصيدة جمال الصليبي (1) أن تصل وأن تسرق الإعجاب ملتصقة بالذاكرة محيية في النفوس لذة الانتشاء بالشعر بل استطاعت أن تتجاوز القطيعة بين الشاعر والجمهور هي قطيعة اعتبرت دلالة على انتهاء زمن الشعر ولذلك كله كان شعر جمال الصليبي شعراً سابحاً ضد التيار بعموده التقليدي وخطابه السياسي المباشر وجرالة اللفظة الشعرية في قصائده. لقد فرص نفسه باغتصابه المقع للشداد والانتشار والامتداد ومما حركه ويحركه شعره في نفوس الملتقن من رضا وتشيع بالمحظة الشعرية السامية عبر تحقيق المعادلة الصعبة بين مطالب الجمهور وفية الكتابة ونريد من خلال هذا البحث أن نتجاوز لحظة التلقي وأن نفعل شيئاً آخر غير الإعجاب والتصفيق لأننا مقتنعون أن هذا الإبداع الشعري يستحق ما أكثر من ذلك بل من حقه علينا أن يحدد صداه الأعمق في محاولة الفهم والتحليل بعد التعامل

العاطفي النفسي لحظة الاستماع إلى إبداعه. وليكن تعاملنا فكرياً دارساً حتى تتفاعل مع الظاهرة الشعرية بما يرقى إلى مستواها وينفذ إلى خفاياها. فلقد استمعنا إلى جمال الصليحي أكثر من مرة واعترفنا أن لحظة الانشداد إليه وهو يلقي قصائده لحظة يعاد الصوت إلى عمق أعماق النفس في لحظة تنتشلك من رمانك «مادي ترتقي بك وتسمو ولا تدري لماذا تحس أنك أمام الماضي الذي يسألك عن الحاضر والمستقبل أمام العمق الذي يحاسبك على تلونات الحال وتقلباته... تستحضر صوراً من عكاظ والطور الشاهي من الحضارة وتدرج في الآن نفسه مرارة الحاضر بكل انتكاساته وإحباطاته ويهرك شوق إلى المستقبل بأحلامه واستشرافاته وكذلك هو الشعر ألم يقل السياب:

أنا الماضي الذي سدوا عليه الباب

أنا الغد في ضمير الليل

والحاضر الباقي (2)

2- تأسيس:

أول مشكلة تعترض الباحث في شعر جمال الصليحي هي مشكلة المدونة (3) فهو لم يطبع إلى حد الآن إلا ديواناً واحداً (4) تضمن قصيدة مطولة وأغلب ما نشرته الصحف والمجلات مبثّر لا يصل الباحث إلى جمعه كله بل أن الشاعر لا يعتمد في حفظ قصائده إلا على الذاكرة وهو ما يهدد القصائد القديمة بالضياع إن لم يكن قد صاغ الكثير منها فعلاً، هذا إضافة إلى غياب المعطيات المؤسسة لترجمة ذاتية معبّدة في عمل نقدي ولا يملك الباحث ثبّتاً بناريح القصائد التي تمكّن من جمعها واعتبرها مدونة لعمله هذا وإن كان يعرف القديم من الحديد عبر متابعة شخصية لما يكتبه الشاعر ويلقيه في المحافل الشعرية التي يشارك فيها أو يستدعى إليها وبفعل الانتماء إلى الوطن الواحد والحيل الواحد يدرك الباحث أن الشاعر قد عايش ثلاث مراحل اجتماعية مختلفة هي مرحلة الساء وأحلام التنمية (ما بعد الفترة الاستعمارية) ثم مرحلة

الانتكاس وأزمة الخيار السياسي والاقتصادي ثم هاهو يواكب مرحلة الاحتراف في النظام العالمي الوحيد ويبدو التساؤل عن انعكاساتها في شعره مشروعاً شرعية البحث عن الخصائص الإبداعية تشكياً وتديلاً.

بدأ جمال الصليبي يحاول كتابة الشعر مبكراً وخرجت نصوصه إلى النور والذبيوع ربما قبل الأوان. عدد من قصائده انتشر وحفظ بشكل ملعت ثلاثيه وسط الربوع التي نشأ فيها والساحات التي استدعته ليلقي شعره على الأسماك من خلالها، مثل الساحات الطلابية والاتحادات العمالية وعرفه الكثيرون من خلال ما يتناقل ويحفظ ويردد من أبيات اعتبرت صيحة جهرية في زمن الصمت. تبادل الناس نسخاً على الأوراق، تسجيلات على الأشرطة، قصيدة «بيعوا عمائمكم» وغيرها كثيرة وكان لاسم الشاعر ارتباط قوي بالتيارات السياسية وظاهرة **لأدلع الطاغية** في فترة تسعينات وكل ذلك يضطر الشاعر إلى أن يترا من قصائد معبه بضال بها الجمهور أحياناً ويجد أن تجربته الغنية قد تجاوزتها وأن لغات الواقع أيضاً قد بحطتها (تقدماً أو ارتداداً).

وكان يمكن أن يسامر الشاعر فيما تجاوره، لكن إعادة النظر لتلك القصائد قد تؤكد المنتظم في تجربته وتكشف عن الثابت والمتحول. لذلك كانت أول قصيدة في المدونة مكتوبة في جوان 1982 وآخر قصيدة وادي السمل - كتبت بين عامي 1996 و1997م.

(3) أمة الشعر دون شعر:

في حوار أدبي مع الشاعر جمال الصليبي نشرته إحدى مجلات المعاهد يقول بحاجة عن سؤال يستحضر الماضي: «يوم كانت هناك لغة اسمها العربية وليست مسحاً للغات أجنبية». وما يهم في هذه الإجابة ليس الموقف الصفوي من اللغة بل إشارته إلى اللغات الأجنبية وما وراءها من ثقافات تسربت إلى حصارنا وثقافتنا ولعلنا لكها لم تستطع أن تسرب إلى عالم الصليبي الشعري

تقرأ كل قصائده فلا تجد كلمة أجنبية واحدة ولا تحد مرراً أعجمياً واحداً حتى تلك الرموز الأسطورية التي أصبحت مشتركاً إنسانياً يدعي الشعر العربي الحديث انفتاحه عليها وتوظيفه لها أقصاها جمال الصليبي ليؤسس في شعره لعالم عربي حالص العروبة ولا يبدو هذا متاحاً لتكوين أحادي فالتشاعر لا شك يتفاعل مع الواحد الغربي شاء أم أبى إن لم يفرض عليه نفسه أثناء الدراسة فسيفعل من خلال وسائل الإعلام أو من خلال المطالعات لكن الشاعر مشبع بالثقافة العربية الإسلامية تشبعاً جعل من إبداع الشعري عربياً قحاً فلم يستبق في المحزون المرصود للشعر إلا ما كان عربياً ولید البيئة الصحراوية أو البدوية على وجه الخصوص. لا يوظف الشاعر الأساطير الإغريقية والرومانية ولا يكتب بلغة طالها الدخيل اللغوي فأصحى شعره، فضاء لثقافات الأخرى على مستوى النكس والصور فما بالك بالتحقق من إبداع ولأن الثقافة العربية في راسخ خليط ومزج فإن الشاعر يقصصها هي أيضاً فلا يستدعي منها إلا الماضي قريباً كان أو بعيداً، المهم أن لا تكون غيبه بصمات الآخر الحضارية وهو ما يؤسس لصنع في ثنائية تشد كل شعر جمال الصليبي هي ثنائية الماضي المشرق والحاضر المعتم.

ولا يصل الذوق المتشبع بالقديم والتكوين الأحادي إلى أن يقعا بتفسير للظاهرة التي أقررت قصائد عربية تسير على نهج القدماء في الإبداع الشعري وكأنه لا يكفي أن تكون عربية حالصة في لغتها ومصاميتها فكانت عربية حالصة أيضاً في بائها وخصائصها فانتقلت العروبة من نتيجة تستدعي تفسيراً إلى هدف يصبي إلى تحقيقه. يؤكد حمال الصليبي ما ذكر فيقول: «إننا كعرب لم نؤسس بعد لحالة شعرية صحيحة لنا ولعصرنا فإما أننا بعض النظر عن الشكل نعتمد على علاقة الأحداد بالشعر أو أننا نهجر إلى إنحار الآخر الذي أنجز ما أبهر وفق أرضية أخرى ومعطيات أخرى لا علاقة لنا تقريباً بكثير من عناصرها» (5).

مثل هذا الكلام يعيدنا إلى مشكلة المنهج ويدكرنا بما يطرح على المستوى النقدي والإبداعي في المسرح والسيمياء وعلى المستوى النظري في الصراعات الحزبية والإيديولوجيا قد تقبل إثارته في تلك المجالات. أما أن يثار على الشعر فهو ما قد يفاجئ إن البحث عن حالة شعرية عند أمة الشعر في زمن موات الشعر لأمر غريب حقاً ثم ألم يؤسس العرب حالتهم الشعرية منذ حركة الإحياء إلى حركة الشعر الحر إبداعاً وتطوراً؟ يجب جمال الصبيحي موضحاً ما يفهمه بالحالة الشعرية العربية: «هي أن تعتمد آليات النص على ما أنجزه حالص شعرنا الذي لا شك في عروبه انتساباً» وهكذا يضيف الشاعر إلى صعوبته الدعوية أصالة في نهجه الشعري عبر دعوته إلى شعر عربي لا شك في عروبه وذلك لا يتحقق إلا بآليات رسحتها الشعر العربي القديم حتى غدت من جوهر الشعرية العربية وهو ما يفسر أن الشاعر قد تفتح وتعامل مع المأصلي أكثر من تفتح وتعامله مع المرائي مختلف مشاربه وليس ذلك من باب الانغلاق أو التعصب بل كي لا يذوب الصوت الشعري التمييز تحت إغراءات الخدائنة وأكادس النظريات العربية وصراعات المدارس الشعرية الراقدة مما قد يجهز على عروبة الشعر فكيب نصوصاً عربية اللغة أعجمية الروح والشاعر يدعوا إلى أن نعيد من الوافد بصره في بوتقتنا وأحشى ما أحشاه أن يحصل العكس إن لم يكن قد حصل فعلاً فكلم من قصيدة حديثة لم نختطف من قصائدها الثقافي والحصاري بغير حروف الكتابة هذا إذا أهملنا من دعا إلى تغيير حروف الكتابة نفسها!!!.

توضح الهدف إذن وهو هدف مركزي في الإبداع والتقبل وفي تصور الحالة الشعرية العربية التي يدعو الشاعر إلى تأسيسها هذا الهدف هو كتابة شعر عربي لا شك في انتسابه للعروبة قلباً وقالباً.

(4) تقسيم:

لسنا نملك معطيات بيوغرافية توضح المراحل الإبداعية التي مر بها الشاعر ولا نملك كذلك معطيات تفسر لنا انبثاق الهاجس الإبداعي لديه لكن

لدينا بصوص تؤكد أن مولد القصيد هو تفاعل مع الراهن ومع الراهن السياسي تحديداً مما يعطي القصائد طابع رد الفعل المفاعل يحدث سياسي محدد ووضع معيش يصدق هذا على قصائد المرحلة الأولى مثلما يصدق على قصائد المرحلة الثانية وليس من اختلاف بين المرحلتين سوى نقلة من التصريح إلى التلميح إضافة إلى النضج الفني في تشكيل القصيد سنسمي المرحلة الأولى مرحلة الوضوح وسنعتبر الثانية مرحلة للذات الجريحة ولعل النقلة من الأولى إلى الثانية فيها بعض الطرافة فالقصيدة الفصيل بين المرحلتين هي قصيدة «لغتي» وفيها يرد الشاعر على من عاب عليه الوضوح والمباشرة في شعره ويقدر ما يقنعهم في الجواب يقنعهم بهم في قصيدته الرد وفيما تبقى من أشعاره صحيح أنه قد ظل على نهجه الثابت المتفاعل مع السياسي وظل تفاعله مسياً على عودة للماضي في تشكيل القصيدة (المعارضة لقصيدة قديمة مشهورة أو ترجيع لأبيات شعرية متعارف عليها أو آيات قرآنية) لكنه أصبح يومئذ ويحتب الصريح إلى حد أنه لا توجد في قصائده الأخيرة إلا لأنها محاصرة منقطعة انتفاضة الحريح الذبيح و«هم» معية عاتمة وزمن سلبي رديئ فكأن الأمر تقية شعرية بالكلية العام الذي يعتم ما يطرحة.

وأهمية قصيدة «لغتي» لا تكمن فقط في كونها الفصيل بين مرحلتين بل في احتوائها أيضاً على موقف من الحداثة والحديث، ليكن منطلقنا ما يقوله محمود أمين العالم: «إن الكثير من هذه المنجزات أخذت تنجح إلى غلبة للتحدث التقني الشكلي على حساب الحيرة الإنسانية العميقة مما أفضى إلى عزلة الحركة الشعرية عن حركة الحياة»⁽⁶⁾ ولنصف ما يقوله أحمد المعداوي عن نفس الظاهرة «معظم ما يكتب اليوم من شعر ينطلق من أساس نظري يتمثل في الوهم بأن الإبداع الشعري إبداع لغوي عن طريق تكسير اللغة»⁽⁷⁾. يسير جمال الصليبي على الخط نفسه ولعل عشقه للضاد هو أول ما يصدده عن هذه الحداثة وأول ما يباعد بينهما فهو لا يعتبرها إلا حرفاً للكلام وكتابات

رقيقة ومحوناً ونقوشاً على مفاصير البروج. الحداثة كما تشيع فيما يكب من شعر عربي ميوعة تغيب الهم المعشش في كل أرجاء الوطن والأصوات المنادية بالحداثة عنده هي نانحات يوم تطاول العنادل ولا عجب أن يقف من «الزاريات» العاطفية موقفاً حاسماً:

ليست شواغلك الكبرى مشاغلنا من للمجاسير يذكّيها ويرتكن
فاحمل بخورك واركنض خلف غالية تظل في إثرها ترجو فتمن
ما كان في شعري النهدي مفخرة إذا تحدثت عن أنجادك الوطن
وهذا الرقص للحداثة وما جاءت به جعله يرفض تكسير اللغة وتوظيف
الأساطير - إلا العربي منها - ويرفض الأفتنة والمرايا ويرفض التجريب على
الشكل الشعري وإن امتنع على الشعر الحر فمعنى أمله إلا الماصي مادام الحاضر
عارقاً بهذه السيول الواعدة وما أن الكتابة الإبداعية هي كتابة حمائية دائماً وبما
أن النص تتنازعه نصوص حاضرة فيه أو عاتية عنه فإن جمال الصليبي قد ترك
المجال واسعاً أمام النصوص العربية القديمة وأمام الماصي الشعري كي يمتد فيما
يكّبه من شعر بدا ذلك واضحاً حتى في التصور لوطيعة الشعر والشاعر فقد
أبقى الصليبي على اعتبار الشاعر لسان الأمة الناطق بأجناد ماضيها وانكسارات
حاضرها واستشرافات مستقبلها يقول عن المضمون الواحد لكل قصائده «كان
هناك هموم أو هم عربي واضح يتن... لا بد من التطرق إليه».

5) عن التشكيل:

جوهر الحداثة الانتقال في الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى
مستوى الترميز بينما اللاحداثة «تعبّر عن نفسها في تركيب النظام الإنساني
على الرسالة سواء في الأدب أو الشعر». هذه هي خلاصة ما يطرح كمال
أبو ديب⁽⁸⁾. ونراه صادقاً في انطباقه على أشعار جمال الصليبي الأولى إذا
نظرنا إليها على أنها رسالة للعرب ونراه غير صادق إذا نظرنا إلى التشكيل
الشعري في قصائده الأخيرة التي لا تخلو من ترميز فهو قد انتقل من قصيدة

واضحة ذات رسالة استنهاضية مباشرة لا تعنى بعير العالم الخارجي فتتهجو
وممدح وتجعل الزمن انحدارياً من عصر ذهبي إلى زمن فاسد رديء دون أن
تتخلص من رؤية الشاعر بيباً أو بطلاً يحث الهمم ويقوم المعوج أو هو على
الأقل بقيمه وفق مقياس واحد أو أحد هو القياس السياسي الأيديولوجي...
انتقل إلى كتابة مغايرة فيها حسن بمأساة الإنسان ومقاومته لعالم غريب عنه وفيه
احتفال بالداخل الإنساني وتناقضات أغواره وأعماقه وفيها أزمة متداخلة
متشابكة مع تغليب للترميز والإيهام في تفجير الدلالة فأصبح المثل العربي
أو العالم التاريخي المذكور يتيماً في قصائد المرحلة الأولى نسيجاً كاملاً يتليس
بمقاطع القصيدة من بدايتها إلى نهايتها وإن لم يحرر طوعاً عن المرحلة العربية
الخالصة.

1-5 - الموسيقى:

يؤكد الشكل الشعري نفسه الفقرة بين المرحلتين وخاصة على المستوى
الموسيقي ففي المدونة المعتمدة 17 قصيدة نظمت عشر منها على العمود التقليدي
بينما احتار الشاعر للمنتقي شكل الشعر الحر وكلما تقدم زمن الكتابة تناقص
الاعتماد على العمود التقليدي دون أن يعني ذلك انعدام قصائد متأخرة زمنياً
منسوبة للمرحلة الثابتة وهي على بحر خليلي لكن الشاعر لم يخرج مطلقاً عن
النظام التعليقي مسائراً أغلب المدارس الشعرية الحديثة التي مارالت محافظة
على هذا النظام ومازالت حطاً حارحة تبحث عن شرعية مقبولة والملاحظ في
هذا المجال أن الأصوات الشعرية الناجحة قد تخصصت بالكلاسيكية وراحت في
الاشتغال من داخل الإطار الكلاسيكي سبيل الإقناع والتحديث يقول محمود
درويش: «لا بد من الاحتماء بقليل من الكلاسيكية العربية لإقناع الآخرين
بأن الشعر العربي الحديث ليس سهلاً... لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تخي»
ويضيف: «أي قصيدة لا يحفظها ولا يتساها الناس هي قصيدة ميتة» (9).

الكلاسيكية على المستوى الموسيقي خيار فني لا بد منه إذا أراد أن يكون ما يكتبه شعراً حياً مقبولاً والكلاسيكية ملمح ماضوي يصل الشعر القديم بالشعر الحديث بل لعله من المقومات الأساسية للشعر العربي مثله في ذلك مثل اللغة العربية وشعر حمال الصليحي كلاسيكي في معظمه وربما كان كلاسيكياً حتى في القصائد الحرة الست.

يقارب الشاعر في قصائده العمودية التقليدية مفهوم القصيدة العصماء: بحر مركب لغة حزلة أعراس متعددة إيقاعية زاحرة وطابع إنشادي يؤكد أن الشاعر مثل أعلام شعرنا القديم:

* يفترض في الشعر أن يكون إنشاداً فيركز على الإلقاء والسماع.

* يتمسك بالعناصر المدوية، يقاء ولغة وأعراساً ومعاني.

* يكثر من الانتقالات فلا تملح الروابط في حلق وحده ماعداً وحدة البيت.

هذه النقاط الثلاث بعد من خصائص الاتحاد المحافظ في الشعر العربي ومن خصائص شعر الإحياء وتمكن البرهمة على تحقيقها الموسيقي بالاعتماد على دراسات جمال الدين بن الشيخ وإبراهيم أنيس ومحمد الهادي الطرابلسي للمقارنة بين ما توصلوا إليه من نتائج وما تحويه القصائد العمودية من شعر حمال الصليحي.

البحور المستعملة: من خصائص شعرنا القديم أن البحور المركبة أكثر استخداماً من البحور الصافية أولها الطويل يليه السبيط وقد شهدت بعض البحور تصاعداً مع تقدم الشعر العربي مثل الكامل والخفيف والرمز بينما ظل الأمر على حاله مع بحور أخرى مثل الوافر والمتدارك نعرف أن اعتماد التام من البحور كان كبيراً في الشعر القديم ولم يزدهر التجري، والتشطير إلا مع موجات التحديد وإذا ما نظرنا في أشعار الصليحي نجدها عينة دالة على مجموع الشعر العربي القديم بكل قصائده نعتد ستة بحور فقط صدارتها للطويل

والسيط والكامل يسما لا تغطي بقية البحور إلا بقصيدة واحدة لكل بحر (وهي المتقارب والوافر والرمل).

والصدارة التي يحتلها بحر السيط (5 من 16) تتوضع بالملاحظة التي تساق عن حفظ هذا البحر في الشعر الإحيائي والشعر العربي الحديث فهو متأخر الحظ من الاستخدام حديثاً وكان شأبه في القديم أن كان متقدماً ثم شرع في الانحدار وكذلك الأمر مع الطويل فلقد كان يحتل أرفع النسب وشرع يتأخر إلى أن أصبح قليل التواجد والاستخدام في الشعر الراهن. هذه الملاحظات تسوقنا إلى اعتبار الصليبي لا يستدعي إلا الماصي الموغل في القدم ممثلاً في الشعر الجاهلي ولا يحفل بحر كات التحديد التي طرأت على موسيقى القصيدة منذ دعوة المولدين لموسيقى شعرية تلاصق واقعهم الجديد بحر واحد ياقض هذه المدحوظة وهو بحر الكامل الذي تدرج بسببه إلى الارتفاع من القديم إلى الحديث وهو يحصر في مدونة الصليبي بأربع قصائد مساوياً بذلك بحر الطويل وإجمالاً فإن الشاعر يبقى في المجال العروصي القديم يستعمل من البحور ما شاع استعماله (باستثناء الرجز والخفيف) وهو بذلك يؤكد امتلاكه لخاصية العروص العربي وطالما اشتكى نقاد الشعر الحديث من احتزال البحور الستة عشر إلى بحر أو اثنين على يد الشعراء العرب المعاصرين.

وإذا ما انتقلنا إلى النية المقطعية للبحور المستعملة فنلاحظ غلبة المقاطع الطويلة مما يدعم الاستنتاج القدي المنطق على شعرنا القديم: «كلما كثرت مقاطع البحر كثر حظه من الاستخدام» فبحر السيط يتكون من عشرين مقطعاً طويلاً وثمانية مقاطع قصيرة (20/8) وبحر الطويل بمائته، وتسحب الملاحظة على بقية البحور المستعملة: الرمل 16/6، المتقارب 16/8، ويبقى بحر الكامل الاستثناء الذي يفتق القاعدة لكن تتبع استعماله التطبيقي يبين أن الشاعر يفتق الوصية الطرية 12/18 لجعل المقاطع الطويلة أكثر من المقاطع القصيرة إلى حد الوصول إلى 16/11، ولا شك أن المقاطع الطويلة تسم الشعر بطابع إرشادي

واضح وتطوعه للإلقاء الأخاد الذي عرف به الشاعر حتى اعتبر أكثر من باقد أن سحر الإلقاء يحول دون تقييم ما استمع إليه تقييماً معمقاً.

وصعود نسبة بحر الكامل يذكر بالشعر الإحيائي الذي ارتفع فيه حظ هذا البحر فسبته القديمة كانت 20,60٪ في القرن الثالث للهجرة ووصلت نسبته في شعر أحمد شوقي⁽¹⁰⁾ مثلاً إلى 21,08٪ وماعدا هذا البحر فإذ كلام حازم القرطاحني صادق كل الصدق. «ومن تتبع كلام الشعراء في جميع الأعاريض وجد الكلام الواقع فيها تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان... فأعلاها درجة في ذلك الطويل والبسيط وتلوهما الوافر والكامل... أما المتقارب والكلام فيه حس الإطراد إلا أنه من الأعاريض الساذجة المتكررة الأحرار. وإنما نستحلي الأعاريض بوقوع التركيب المتلائم فيها»⁽¹¹⁾. وقد تضيف اختياراً آخر سئل في ورود كل البحور ثامة واعتماد البحور الثامة حاصية من خصائص شعر القديم ولم يرددهم الحريء والتشطير إلا مع نقشي ظاهرة العاء، مد العصر الأموي وهو ما يثبت أن جمال الصليبي لم يسع إلى الاشتغال على البحور بتجديد ما حتى يتحزبها أو تشطيرها محافظاً على الإطار الموسيقي الكلاسيكي الموغل في القدم.

وعنى مستوى القافية والروي نلاحظ اعدام القافية المقيدة في شعر الصليبي فأغلب قصائده العمودية ذات قافية مشبعة وقلة القافية المقيدة مظهر من المظاهر الموسيقية في شعرنا القديم أيضاً نتأكد من ذلك عبر السبب في الدواوين المدروسة: أبو تمام 2٪، الحصري 3٪، أشعار الأغاني 4,5٪⁽¹²⁾ أما حركة الروي في القوافي المطلقة فتحالف السبب المدروسة في أشعار الأقدمين تصدر الصمة الترتيب في أشعار الصليبي بينما تنقسم الفتحة والكسرة بقية القصائد بسبب متساوية ومقارنتها بما ورد في كتاب الأغاني مثلاً: الكسرة 46٪، الضمة 29,5٪، الفتحة 20٪⁽¹³⁾ تبيت الاختلاف، أما الحروف المختارة

روبا فهي عند القدمين اللام والميم والنون والراء وتحقق ثلاث نزعات معروفة
عن الروي في الشعر العربي:

- خروجه من أدنى الجهاز الصوتي.

- تخيرته من الحروف الشائعة في آخر الكلمة العربية.

- اتصافه بالوضوح السمعى⁽¹⁴⁾.

وبالرجوع إلى قصائد الصليبي نجد الترتيب التالي: النون ثم الدال ثم
اللام والباء والسين وهي كلها حروف من أدنى الجهاز الصوتي ولعل ذلك
ما يضاف ليثبت تطابقاً مع سمات تقليدية في الشعر العربي القديم ويثبت
أن الاختيارات الموسيقية عند الصليبي لا بطلانها التحريب والتطوير بل هو
يصونها كنهج يحتده عايته القدرة على كتابة شعر سيم ومبلغ وأظن أن
تأثيرها كبدائيات ومحاولات في شعر معي عن آية أحكام نقدية وليس أسم
من بداية تحدي الأصول ونبت خلعها وفدتها في ذلك.

وإذا ما تأملت بقية سمات الموسيقى الفرعية مثل الترصيع وجدنا
الشاعر لا يلتزمه في كل القصائد لكنه يتوسل الإيقاعية الداخلية بكل السبل
من تقطيع موسيقي وتحنيس وتكرار وتجاوز صوتي ومقابلات مثلاً نجد في
قوله:

وما السود عند الغرب إلا لجانة وما الحجاج عند العرب إلا الجني الشهد
فللغرب أهواء وللغرب ضدها وهل يلتقي الضدان ما اختلف القصد
وكل من استمع إلى أشعاره يعرف اعتماده المحوري على التكرار
والتقطيع الموسيقي للصدور والأعجار كطاهرة أساسية في خلق الإيقاع وفي
الارتفاع بالشهد الإنشادي وربما كان في ذلك بعض ما يفسر سحر الإلقاء
لديه.

وفي الشعر الحر عموماً تدفق موسيقي حافل بالإيقاع الموظف لم يحرح
فيه عن نظام التعيين الواحدة موعاً للمقافية حاشداً الظواهر الموسيقية ليقارب

بين الشعر الحر والطابع الإنشادي الذي لا يستغني عنه ولذلك كانت مقاطع عديدة من قصائد الشعر الحر لا تحتلف في شيء عن أبيات الشعر العمودي إلا في توزيع الكلمات عبر السطور مثلما نرى في قصيدة «هو اجس».

أكان عليه مضاجعة الهم يوماً يوم

لكي يسمعونا

- 8 فعلون = بيت من المتقارب

أكان علينا العدول عن الشوق والأميات

لكي يقبلونا

- 8 فعلون = بيت من المتقارب

وأنت لا شك تلاحظ معي أنهما بيتان على العمود الشعري التقليدي من بحر المتقارب مماقت التقييدية الموسيقية فيها مع اللغة الاشتقاقية والأسلوب الخطابي التقريري فأوشكت أن تكون نسخة باهتة من أبة قصيدة قديمة.

وإذا خرج الشاعر من إसार الشعر القديم فلكي يحتضنه محمود درويش بأصداً لا تحصى مثل المواجهة بين طابع إنشادي يصل إلى حد النمط المنحني (انظر نهاية قصيدة الطوفان) ونمط عائي معلق يتمثل في مقطع يقوم على تشكيل دورة لحنية منسقة (الطوفان: ازدحام التائين...) ونمط تأملي سكوي يهدأ فيه الصوت ليمتزج العاء بالقص (بداية الطوفان)⁽¹⁵⁾.

5-2 - هيكل القصيدة:

انفلق العنصر السابق على تأكيد للاختيارات الموسيقية التقيدية في الشعر العمودي وعلى مراوحة بين هذه الاختيارات وظواهر موسيقية حديثة في قصائد الشعر الحر سيما يهتم هذا العنصر ببنية القصائد في المرحلتين مركزاً على نقطتين: المعارضات والأغراض الشعرية.

* **المعارضات:** هي نظم قصيدة على قافية وبحر قصيدة شهيرة سابقاً ووفق هذا التعريف فهي إلى المظاهر الموسيقية أقرب لكن المعارضة أيضاً هي احتذاء هيكل قصيدة شهيرة سابقة ولذلك تناولها في هذا العنصر الخاص بهيكل القصيدة وفي المدونة المعتمدة لا نعثر على معارضة واحدة صريحة هي قصيدة «بات سعاد» وبين القصيدتين اتحاد في البحر والروي مع اختلاف في القافية إضافة إلى اختلاف الأعراس والمعاني والمقاصد والبواعث يستحضر الشاعر من القصيدة القديمة مطلعها محوراً فيه كما يحافظ على بعض التراكيب والمعاني الفخرية فيوردها دون تغيير يذكر ولا شك أن الشاعر واع بما تحمله القصيدة المعارضة من قداسة يوحى بها اسمها الذي شهرت به «الردة» وهو كذلك لا يحسن الموقف اتهام الذي ارتبط بها في حياة شاعرها وفي حياة الشعر العربي خاصة شكره الرسول مؤسسة الشعر عبر جلع برده على الشاعر وما في ذلك من اعتراف بهذه المؤسسة ودورها في الدولة الإسلامية الحديثة.

تشارك القصيدتان في نفس إيقاعي عني يفريهما من النمط الملحمي ولا شك أن اختيار الشاعر لمعارضة «الردة» دون غيرها يتجاوز مجرد إثبات القدرات الشعرية ويتجاوز إثبات قدرة القصيدة الكلاسيكية على التعبير عن أحداث العصر الراهن لأنه يتخير ما يوظفه لينظر بين الماضي والحاضر ولا نسي الطابع التمجيدي الذي تطفح به القصيدة لعرب الرمن الحالي وهي في ذلك يتيمة لأن بقية الأشعار تهجو عرب اليوم بقدر ما تمدح وتقهر بعرب الأمس.

* **الأعراس:** دبح النقاد كلاماً عزيزاً عن القصيدة التقليدية وأغراضها ولعلم لم يختلفوا في شيء قدر اختلافهم في تأويل التعدد الأغراض الذي تتسم ولا يزال الخير سائلاً لتخوض الأقلام في هذه القضية ولئن بدا التقسيم واضحاً منذ الإعلان النقدي الذي طرحه ابن قتيبة فإن قراءاته لم يتفق حولها

إلا أصحاب المذهب التفسيري الواحد في مواجهة مذاهب أخرى كثيرة وكثيرة جداً.

والخلاصة التي يمكن الخروج بها هي أن القصيدة التقليدية تختص بهاء ثلاثي يتمثل في:

- (1) مقدمة غزلية أو خميرية أو حكمية.
- (2) وصف الرحلة أو الراحلة أو مظاهر طبيعية.
- (3) الغرض المقصود من مدح أو هجاء.

وهذا التعدد الأعراضي يجعل القصيدة قائمة على وحدة البيت ويستدعي مطلعاً وأنشاه طوائع وأبيات نخلص وحناناً ونحفل كتب النقد القديم بسمات فنية يحرص بها كل مكون من هذه المكونات واعتماداً على تلك السمات تكون أحكام الإحادة والإحصاء مثل براعة الاستهلال وحسن التخلص ومنحمة الحتام. والناظر في قصائد جمال الطبعي يدرك مدى محافظته على الهيكل التقليدي في قصائد المرحلة الأولى ومحاولته التخلص منها في المرحلة الثانية ففي الأولى: مقدمة طفولية داعية إلى التخلص من المقدمات الطفولية مثلما نجد في قصيدة هوامش:

أمسست أمية قفراً ما تكلمنا منه الرسوم ولو تفصح لنا الزمن
حتى مللنا وقوف الشعر في ظل أخذت على أهله الأيام مد ظعنوا
وفي الثانية: مقدمات غزلية نفسية تراكم بين صورة المرأة/ الطيف/

القصيدة: مثلما نجد في قصيدة «حاجتي والأسوار»:

سالت وعلى ورقي المهووس ذات ما سحائب البوح وأنساب الضنى نفساً
وفي قصيدة «طقوس لرائرة أخرى»:

سامزج ألواني وأسكب رسمها خلطاً من الشوق المرح عاني
رفيقة هذا الدرب والصمت والسرى وسعدني أما تغير خلافي

وفي آخر قصائده نجده يحتار المقدمة الغرلية الحوارية:
 قلت علماً على أسوابها منطلق الطير فقالت غشني
 قلت يا ليلاي هذا همد يلقط القول فقالت غشني
 أما عن طريق التخلص من غرض إلى غرض فكانت في قصائد المرحلة
 الأولى واضحة سافرة والقارئ لقصيدة «إلى بعض مصر» لا يجد عناء في
 البحث عن بيت التخلص:
 فدع ذكر آلاف الممالك حلها تبخر بثرولاً ويشعلها النقد
 وفي قصيدة «هوامش» ينتقل إلى الفخر باللغة العربية بعد هجائه للشاعر
 العربي المعاصر:

دع عنك هذا وعد القول في لغة ذوب العسايف لم يلحم بها العفن
 والأكيد أن هذه الطرق الواضحة في التحصن ليست النهج الأوضح
 الذي يتخذه الشاعر في الانتقال من عرض إلى عرض فكثيراً ما تحبسه جيد
 مستحسن ويضويه حفاً، الدرية بالكناية لشعره ولما مثال دال على ذلك
 في كل قصائد المرحلة الثانية حيث نسي الفلات من وحدة إلى أخرى على
 تشابك دلالي قوامه التعميق للصدى النفسي وللتفاعل مع الواقع الاجتماعي
 وللتلبس بالمعطيات التاريخية المستحضرة وبديهي أن تدل طرق التخلص على
 تعددية في الأعراض الشعرية وهي سمات تقليدية حافظ عليها جمال الصليبي
 في قصائده الأولى وإن احتلعت الأعراض في توظيفها عن القديم إلا أنها طلت
 تتأرجح بين الشكوى والفخر والهجاء: شكوى من أسر الشاعر المعاصر وعن
 الواقع وفخر بالضاد والعرب وبالعاشقين أمثاله وهجاء للواقع المرير ولـ «الهم»
 العامضة.

هذه «الهم» التي عوضت مسميات واضحة في القصائد الأولى تعنتت
 إلا من الصفات السلبية المكدسة وغامت معها البنية التقليدية لتسفر القصائد
 - في المرحلة الثانية - عن وحدة عضوية ورموز فية ليست المقدمات النفسية

أو الغرلية إلا عمقاً من أعماقها لكن القارئ لبعض قصائد هذه المرحلة مثل قصيدة: «من العرب» يدرك دون شك أن في طياتها هيكلًا لا يتعد كثيراً عن الهيكل التقليدي:

(1) مقدمة نفسية شاكية.

(2) فخر بالماضي.

(3) هجاء للواقع.

(4) استشراف للمستقبل.

واستدعى التنوع الأغراض أن تكون القصائد التي يكتبها الصليبي مطولات، بمعنى من المعاني ففحص القصائد بصل طولها إلى ما يفوق الخمسين بيتاً ومعدل الطول في القصائد العمودية يقارب الأربعين بيتاً وتصل قصائد الشعر الحر إلى 150 سطر وو صبح من «لأن مقاربة الأعراس وعدد الأبيات في كل عرض أن الشعر ستعذب الفخر بنمادى فيه (20 بيتاً) لكنه أيضاً يحاضر من عدة أوجه فبوعر في الشكوى (25 بيتاً) وبمع في الهجاء (25 بيتاً) ورغم أنه صحيح إلى حد كبير أن لا أحد يستطيع تحديداً لأغراض الشعر الحر أو على الأقل لا يستطيع ناقد أن يدعي انطباق الأعراس الشعرية التقليدية مع مدح وفخر وهجاء وغزل ووصف على القصائد عبر العمودية مهما بلغت من طول أو قصر إلا أن القارئ لشعر حمال الصليبي يستطيع أن يلمح امتداد الأغراض الشعرية القديمة في قصائده من الشعر الحر أو من الشعر العمودي:

وقع على ذيل الأعارب هكذا عطر الحتام

هم معشر لا شيء يفضيهم

لا صوت يسمعهم

لا مجد يدفعهم فلا

لا تنزع مما صنعت

فليس فيهم من حياة

هم ألف شعب ميت في كل مفترق وفاة

بالعجز تتحد الطوائف كلها

فلبئس ما جمع الشتات

من يقرأ هذا الشعر لا يشك أنه هجاء، وإن تلون بلون السياسة فلم يخرح
عن كونه هجاءً سياسياً، ولنقرأ أيضاً:

وما دروا هذي الأرض سيدها شعب تحارب به الدنيا ولا يهن
مدت إلينا مواضي الفتح ما نهلت منه اللواحق أما هدها الحزن
نحن الذين جدعنا الفرس أنفهم لم ينتج كسرى ولا أحفاده أمنوا
والسروم ما غلبت إلا بقبضتنا يا قصة العرم تلك البيض والردن
نحن الهداة ونحن الغافلون على غير المطامع والتاريخ محزون
أليس هذا فخراً عروبياً صريحاً؟ يمكنك أن تقرأ مثله في أكثر من قصيدة،
ولنقرأ:

تنتى وهل تكفي المتى في جنونه وأكثر أسباب الرحيل جنون
وأقصده الإجهاد دون رجائه وما كان فيما كان قبل يهون
على وجمع يخفق على وجمع يحي به من صنوف الموجهات فنون
حزين وبى شوق إلى الليل والسرى وبى للقفار الموحشات حنين
أليس هذا الشعر شكوى فاحضة وعلى هذا المنوال تتكون أشعار
الصليبي: مريج من الفخر والهجاء والشكوى ينصح في أغلب القصائد داخل
وحدات مستقلة متتابعة متسلسلة وقد تتوحد في القصائد الحرة داخل بوتقة
الذات في رواها وأحليتها لكنها في المرحلتين لا تلون إلا بالهم السياسي
والهم السياسي وحده.

3-5 المعجم:

نعت لغة جمال الصليبي بالصعوبة والتراثية والتشبيهة بالجاهلية وهي

نعتوت تقارب وتلامس ظاهرة اللغة الفخمة الجرلة التي يطوعها الصليعي في أشعاره.

- على مستوى المفردات: كثيراً ما يدرج الشاعر العريب الذي قد لا يعرف إلا بالرجوع إلى المعاجم:

فلا ابن مروان مزهو بعلقه ولا بحلق من أيامه سن
وكثيراً ما يكون عموم المفردة متأنيّاً من تصرف في استعمالها مثل
قوله: «تفتح الشجر» أو قوله: «في كل ساعدة فصد» أو قوله: «الضاد
ينتخل» والأمثلة عن المفردات التي أصبحت غريبة في أيامنا هذه كثيرة وكثيرة
جداً وكلها تثبت بهل الشاعر من عيون الشعر العربي القديم وتشبهه باللغة
التراثية وقدرته على تطويعها في هه الشعر.

- على مستوى السجلات الدعوية: لاحظ حصوراً مكنفاً لسجل الفروسي
تألفه من حيل وسيوف وعمدان ورماح وعراب وهو مرتبط بسجل
آخر يحيط بعالم الدواة والصحراء مثل الفيط والطلال والرياح العاوية في
الفجاج دون إهمال للقوافل والظعان والدناب والرعيان وما يعرفه البدوي
من تسمين للغمام والعيث والسقيا. إن السجلين يحيلان على ماضوية في
التصوير نهلها الشاعر من القصائد العربية القديمة دون أن ينفي ذلك تأثره
بالمحيط البدوي الصحراوي الذي شأ فيه والأكيد أنه لا يورد السجلين بغية
الوصف كما كان يفعل الشاعر القديم بل لعله يشاركه في توظيف رمزي
لهما السجل الفروسي لمجيد للماضي واستشراف للمستقبل والسجل
البدوي غالباً ما يوظف في تصوير الإحباطات التي تعانيها الذات في زمن
الحسرة والمرارة والوحدة الخائفة التي يعانيها الشاعر العريب لكن حضور
هذين السجلين يسير إلى التناقض مع التقدم في زمن الكتابة ليطغى سجل
دبني حافل في القصائد المتأخرة لأن الشاعر أصبح يعتمد إلى القصيدة الدببية
فيعالجها ويطوعها للمضامين السياسية التي لم يتارل عنها مطلقاً.

(6) التدليل:

يقول جمال الصليبي عن الشعر بأنه «كارثة لا بد منها للإنسانية هو عمر الأزمة دولة تسقط كل الدول ولا تسقط كل سلطة انهارت إلا سلطة الشعر» ويضيف: «إن الشعر هو أبعد المسافات التي بلعها الإنسان في محاولة التعبير أن الشعر هو عمل في المعارف والتناقض لإيجاز الممكن الأومي والمحافظة على إصع الاتهام «الشعري ممتداً في الاتجاه الصحيح» وتضح القصائد بتصور مشابه يصبح فيه الشعر بريفاً وهو في الوقت نفسه «أداة الخلاص الوحيدة» ويصبح الشاعر نبياً أو ساحراً لكنه أيضاً محط عاجز محاصر والمطلوب منه دائماً أن يتجاوز جراحه وأن يبعث من قلبه في موقف صمود خاسر والحق أن جمال الصليبي ينفي الحسارة عن الشاعر بعبارة مطلقاً يقول: «لا أرى أن هناك صموداً حاسراً خاصة للشاعر فقط يمكن أن يكون هناك حسارة على مدى اليوم الذي يعيشه أو عده ولا حتى وإن لم يحضره»¹⁶¹

الحديث عن الحسارة يستوجب أن نوجد معركة أو على الأصح قضية وهي شعر جمال قضية واحدة لا غير هي قصة الشاعر الذي يعاني إحباطات الحروف أمام رداءة الواقع وكل قصائده تنوع وتلويح في العزف على هذه القضية: القصيدة طيف راثر وحبية محاورة الحرف مشدود متوهج والشاعر يسترح مفتحراً هاجياً متشكياً انتفاضة الحريح الذبيح ورغم ذلك فهو يستشرف مستقبلاً أفضل لا شك أساً هنا أمام أعماق الحداثة ألا وهو الانشغال بعالم الذات الداخلي في تفاعلها مع العصر وتقلباته لكن يبقى للماصي تبراته دون أن يكون نقياً للحداثة بل هو أداة فنية أو مضمون يثار ولذلك سهتم ببعض الظواهر التي تشكل في الآن نفسه ملمحاً ماضوياً وتعبيراً حداثياً وهي توظيفه للنص القرآني والعلم التراثي في تعامله الشعري مع الزمن الماصي.

4- 1 - التناص القرآني:

أكاد أجزم منذ البداية بأنه لا توجد قصيدة واحدة حالية من توظيف

لنص القرآني وقد يتواجد التوظيف داخل عبارة وقد يملاً مقطعاً وقد يصل إلى أن يؤسس قصيدة بأكملها ولا يعد ذلك بدءاً أضافه جمال صليحي فائتصاص القرآني ليس غريباً على الشعر العربي الحديث وليس غريباً على الشعر العربي القديم طالما أن القرآن حدث أسس التفاعل معه حضارتنا بجميع معالمها وشاخصها والتفاعل معه مستمر إلى اللحظة الراهنة حتى على المستوى الإبداعي الأدبي.

يستحضر الشاعر الطوفان وقصته في أكثر من مقطع بل إن قصيدة بأكملها مغمورة بـ «الطوفان» لكن البدايات كانت بتصور ناقص وصل حد العدمية وأصبح فيه الطوفان أحسن الحلول للخروج من وصعية الذل التي يعيشها الإنسان العربي.

رباه أنعم فزئلها بأرحسها وجد بطوفان روح كي يسيورها وفي السياق نفسه يستحضر أعاصير عاد «وب أعاصير عاد الأمس دكيها».

ويطغى التوظيف القرآني في القصائد ذات النفس الصوفي حيث جدلية العشق والدنس وحيث المعاناة الذاتية التي يجهد الشاعر نفسه في تصويرها ليعبر عن أوجاع القصيد وكأن الشعر ذات أخرى يغني التوحد بها مهما بلغ الإحباط ومهما وصل عجز القصيد عن كسر وحدة الصوت وعرته فإذا ما تم التوحد عادت إليه نبرته الفخرية وفي سياق الفخر الذي يسوقه في «السينية» يوظف قصة مريم العذراء ليجعل من نفسه (الذات الشعرية العربية) مسيحاً مصنوعاً:

هزّت إليها بجذع النخل مرضعتي مذ طوف البسر في عرجونها سدسا
وعلمتي وقوف النخل في زمن بساقط القوم في إعصاره نكسا
لم تنبذ بي قصياً من مواضعها ولم أصمم عن جلبي القول محترسا
فلم أكن نفخة علوية هبطت ولا مسيحاً بباب الرب لا قدسا

ولا نسباً تصدعوا عند غرته ولا تخطبت في مطويها الحدسا
ولست أترك وجهي عد صفحتهم فقد يقولون مصفوع وما عسا
وهو بهذا التوظيف المقطعي للقرآن والقصص القرآني:
- يجذر انتماءه للأرض العربية.

يعلى رفصه للسقوط السياسي الحصري.

- يرفض طوق الصمت المفروض على الشعر الملتزم.

فإن النص القرآني يوظف في أشعار الصليبي صمن ثلاثة أبعاد: بعد
سياسي رافض للأوضاع المتردية التي تعيشها الأمة العربية وبعد حضاري
يعمر بالانتماء للعرب ويسعى لتحصيل الاستقلال الحضاري من أشكال العزو
الغربي وثالث الأبعاد هو بعد وجودي يخص مسألة الشاعر المختنق بالصوت
الثائر في زمن الصمت والاحتجاب.

ويبقى وجه ثالث من وجوه التناسق القرآني فوق العبارة والمقطع -
ولاحظ أننا قد أهملنا المفردات مثل الشيطان والإثم والعردوس والباس
والعابد... على كثرتها في القصائد كلها لكنها قد لا تحيل على نص قرآني بقدر
ما تحيل على المرجع الديني عموماً - يتمثل الوجه الثالث في أن القصيدة تنفع
كلها بالنص القرآني فتشكل بأكملها عبر توظيف متكامل له.

ومن بين هذه القصائد قصيدة «العنكبوت» والعنوان نفسه يحيل على
اسم سورة من سور القرآن الكريم تقوم القصيدة على ثنائية كبيرة هي: الأنا/
الآخرون الراحلون وفي وحدة الأنا تقوم ثنائية صغرى هي الأنا/ العاشقون
ومن ثم تتفرع الثنائيات: الأمس/ اليوم، الحلم/ الواقع، لتصب كلها في معاناة
الشاعر المحاصر الوحيد بعدما انسحب أحبه العاشقون وعندما استسلم
الآخرون الراحلون لزمئهم فشعوا وحوماً وموتاً لا مفر من أن يواجه الشاعر
قدره مدركاً ضعفه مؤمناً إيماناً مقضاً بواجبه وتتلون القصيدة تبعاً لذلك

بلوين الأول سياسي يصور الواقع بانتكاساته الراهنة قيمياً وثقافياً وسياسياً واللون الثاني مأسوي يصور الذات الفرد أمام مصيرها العدمي ويوظف العصر القرآني ضمن هذه الخيوط المتشابكة. إن خيوط العنكوت هي خيوط الصمت والسكون والموت التي حاصرت الجميع وتريد أن تحاصر الشاعر أيضاً بعد أن انسحب رفاقه دون أن يكون قادراً على الفرار مثلهم ولا على الاستسلام للعنكوت كي ينسج خيوطه على فمه دلالة على صمته المطبق. وتأتي الإشارة القرآنية: «لقد أننا تحت دمعتك الحديد» لتجعل من الشاعر نبياً هاكياً تطحنه خيارات قاسية. رسالة لا بد منها ومعاناة لم يعيش مثلها الأنبياء تؤسسها مفارقة عجز الفردية وضرورة الجماعة التي تحولت إلى جماد وليس أمام الشاعر إلا أن يكون الشمعة الصاوية دون أن يتأكد أن كل الضوء الذي يفنى من أجله منبهاً لعميان أم لمبصرين. ويريد الاقتباس القرآني الثاني الأمر توضيحاً فيقول: «وتحذرت طبقاً على طبق» المعادة دابعة من الوحدة والعجز لكنها تتبع أيضاً من كثافة العواصف في الواقع المتفاز وهو ما يجعل الهدف ممعناً بل مستحيلًا وكذلك الأمر مع حيار الصمت لأنه أقطع مدام يطيح بالرسالة المقدسة التي ينوء بها العنق ولذلك تكرر الإشارة القرآنية مقترنة برفض الصمت:

عش على وجع القصيد

إنا أننا تحت دمعتك الحديد

وننتهي القصيدة بتأكيد نبوءة الشاعر وتوظيف آية قرآنية في استشراف مستقبل أفضل:

وليس أوهن من بيوت العنكوت

خذ ما لديك بقوة...

ولا ندرى كيف وفق الشاعر بين الواقع المتحدر طبقاً على طبق وبيوت العنكوت الواهية ليجعل من الشاعر / النبي يتصر على وحدته وعجزه وضعفه ليأخذ ما لديه بقوة وقد صورته في البداية بازقاً غلبه الحديد:

فانزف انزف لقد غلب الحديد

وحاصرك الجليل

انزف لعلك إذ تموت

تدب في هذا الجماد

مواقع الميلاد والأطراف والذكرى

والشاعر مثل كل الأبياء متصبر سواء ظل حياً أو مات تحت أطباق
الواقع العاصف لأن انتصاره في استمرار أفكاره وانتشارها إلى أن تصبح واقعاً
بديلاً يفرض نفسه عبر الفعل الثوري فالعدو هش إلى أقصى حدود الهشاشة
وتكفي أي تعبئة رافضة لنصبه لسكون كمي غمر عليه والمأساة تكمن في
اللامبالاة والاستحباب **كثير منها في أي شيء آخر**

القصيدة الثانية التي يتميز بها التشكيل الشعري بالنص القرآني هي
قصيدة الطوفان وعنوانها يحيل أيضاً على قصة قرآنية وسيتم تقويم على تقابل
بين الأنا والهم غير أن هم هذه القصيدة ليسوا راحلين بل هم قابعون في روايا
الحمود والخيرة وتكايما التصوف وأول إطلالة للنص الديني هي:

قلنا هو الطوفان

فانهمروا إلي ما ليس بعضهم

وواضح فيها توظيف قصة نوح وابنه داخل سياق سياسي يشمل الموقف
من السلام العربي الإسرائيلي ضمير الجمع المتكلم «نحن» يوحد ما انشطر في
أول القصيدة بين ذات الشاعر المحاطبة - بكسر الطاء - وداته المحاطبة -
بالفتح - وما بهذا الضمير يحرح من دائرة المساحة الذاتية المفجوعة دون قدرة
على التصديق الكامل لما يسمح بحروح إلى رد الفعل فيحدر ويندر متلبساً
كعادته بتوب النبي الذي يرى الحق حقاً ولا يظاله شك في قاعاته يحدر ويدر
بأن التحلف والاستداد والطقية والحمود العكري ومظاهر الانحطاط الديني

قد نجعلنا لقمة سائغة في يد العدو لكنه يفاجأ حقاً؟ -- بمصلحته مع العدو وإقامة «سلام عادل معه».

أما القصيدة الثالثة فهي «وادي النمل» ومن العنوان ندرك أن الشاعر يوظف قصة سيدنا سليمان مع الحمل نلاحظ منذ المطلع التناص حلياً بين الشعري والقرآني:

قلت علمنا على أبراهيمها منطق الشوق فقالت غني
وضمير الجمع هنا لا يحيل على ذات الشاعر النبي بل يحيل على ذات/
جمع هي الأمة العربية التي تعلمت المنطق على أبواب اليمر مهد الحضارات
والتي يقيم معها الشاعر حواراً الوجداني بنبرة اعترافية معدبة ولذلك لا يحتار
من الأسماء إلا أكثرها دلالة على الحب لعربي: (نبلي).

قلت يا ليلاي هداهدد **يلقط العول** فقالت غني
ينطلق الحوار بين الشاعر ولبلاء موطناً الهجد القرآني ليقنع بسببه
اعترافانه وشكاواه كما فتح قصيدته بهذا الإضرار القرآني الذي يستخدمه:

آه يا ليلاي لولا هدهد كنت حينئذك عما هدي
ولكنه تحدث بوضوح لأنه لا يحتمل أن تحمي الرموز حقائق المعاناة
التي يعيش مفسر وأوما وشرح محافظاً على القصة القرآنية وقواعدها وتفاصيلها
محاولاً تطويعها للعصر بالمناصي العربي والشكوى من الحاصر المقيت فالنسبة
التي عدت حرساء مشردة وحيدة بعد أن كانت ناطقة عزيزة بأرفع المنابر رمز
سافر الوضوح.

وبنقيس ملكة سبارمر أوضح وهو لا يطلب إلا أن يقرأ من حديد
ليكتشف المرء كم فيه من كوز، ولعل العودة إلى الوضوح ما يجعل هذه
القصيدة ردة في مسار الشاعر التطوري لا يفسرها إلا الإصرار على نهج
شعري مضاد للساند الإبداع والقدري وليس عريباً أن يهني الشاعر الجزء
الأول من قصيدته بالشكوى من الواقع الآس مارحاً إياها بفخر وعزل بالأمة
العربية التي يخاطبها:

واحفظينا قبل أن نفعالنا سرر الموت بليل آسين
وأر البحر قسائي حبا سكر البحر وماجت سفني
2-6 - الأعلام التاريخية:

يوظف الشاعر الأعلام التاريخية من الماضي القريب والبعيد والخاصية الأساسية في هذا التوظيف هي أن كل الأعلام عربية مما يجعل قصائده لا تحفل بغير المجال العربي منها ما يستدعي القروسية والفتوة في ماضيها المشرق دون أن يغفل الشاعر عن بكاء ضياعها:

مات المشى وظل الشرق ينده فسائل الخيل من يكر نواصيها
ومن الأعلام ما ورد جمعا ترتبط به أسماء ومواقع مثلما نجد في سحرية الشاعر من العدو الصهيوني ومن عقد اتفاقيات الصبح والسلام معه داعياً للاعتبار من ماضيه بيسا وفي روح سوانا من الأمم

سل سل عهمو التاريخ كم بدلوا الأمان

سل سل عهمو أئماً سوانا

سل عهمو العهد القريب

لله كم عطفوا على وجع الصليب

لله كم أحبو المسلمين

لله كم حفظوا العهود

ويستعيد الشاعر التوظيف ذاته في قصيدة أخرى:

انهمروا إلى ما ليس يعصمهم

إلى طاقة الحاخام

إذ يتذكر «الأشراف» جبرتهم بخير

وجلي أن الشاعر يقارب بين ما يشهده العرب من محازر وما تحمله

الأنباء عن اتفاقيات السلام وهو يرجع دائماً إلى القرآن في تصوير اليهود ويوظف المعطيات في تبني موقف سياسي رافض لكنه مليء بالمفارقة المرة والسخرية الموجهة.

من الأعلام أيضاً ما هو مستمد من القصص العشقي المشترك في الحضارة العربية ماصياً وحاصراً وهذه الأعلام غالباً ما تكون رمزاً للوطن مثلما رأينا مع ليلي في قصيدة «وادي النمل» ومثلما نجد في توظيفه لثينة جميل:

ها أنت تعلم أن لو بن شاهدة

كما اجتمعنا إلى أهدابها قسا

وقد تكون رمزاً للمهم العاطفي العربي الذي يدعو الشاعر لتجاوزه رغبة في الانهماك والانشغال بما هو أهم مجسماً في القضية السياسية.

مرت بثينة لم تعلم بحاجتها فاعبر لحاحضا الأسوار والعسا ومن الأعلام ما كان قسماً يوظف في تصوير الروابط العروبية الجديدة باعتبارها بديلاً عن الرابطة القسبية رغم أنهما يشتركان في القوة حتى أن الفرد لا يلقي لنفسه مرلة أو مكانة بدونها. يقول في السينية:

هذي غربة لم تترك عوائدها ولم أكن مخلعاً عهدي ولا نكسا
ولست أريد أن أسترسل فأعرج على توظيف أعلام الماضي القريب
مثل حمال عبد الناصر وسعد زعلول فهي رموز واضحة وتوظيفها أوضح.
والخلاصة أن المجال دائماً عربي في أدق تفاصيله وأن التوظيف السياسي في
خطه العام وأهم ما يؤكد في أغلب تحليلاته أن الحرف الشعري يعيش المأساة
لأنه لا يرقى إلى أن يكون سلاحاً فعالاً في مواجهة واقع يزداد تردداً يوماً بعد
يوم.

3-6 - الزمن الماضي:

يؤكد الشاعر المضمون الواحد لكل قصائده بقوله: «نعم هالك قضية

واحدة مركبة وكل ما سواها فروع وتبعات من تبعاتها وأرى الانشغال بالمروع قرض أريح»⁽¹⁷⁾ ولذلك لا نستغرب أن تغيب القضايا الاجتماعية والثقافية والأدبية ولا يستغرب أن يعيب الشاعر المحلي أو الإقليمي أو الوطني أمام حضور كاسح للهموم القومية تقرأ كل القصائد فلا تعثر على دليل واحد يمكن أن يؤكد لث أن الشاعر قد أخفى هنا أو هناك معطى ذاتياً أو إقليمياً لا توحد إلا قضية واحدة هي الشاعر وأمه العربية. وتثار هذه القضية غالباً عبر فخر غامض تليد وهجاء لواقع ردي، وشكوى من حصار خائق. وتولد القصيدة عبر تفاعل مع حدث سياسي قومي (اتفاق سلام حرب الخليج). تنشيط الذاكرة لتبحث عن المعادل التراثي في قصة قرآنية أو مثل أو قصة تاريخية ثم ينطلق التشكل بمعالجة نوظف الماضوي في سورة التمدع العسي والموقف النهائي من الحدث وبعض القصائد ولادة التحربة لدية التي تستحضر الشاعر القومي مثل «وادي النمل» التي كتبها الشاعر بعد زيارة اليمن وعن قصائده ما هو ترجيع على أبيات شعرية قديمة (العنكوت) والترجيع على بائية مالك بن الربيع) وعموماً فإن الكتابة الشعرية لديه هي بشكل أو بآخر نشاط ذاكرة لا تستدعي إلا المحزون العربي الإسلامي ولا تستهدف إلا تصوير معاناة الشاعر العربي في العصر الراهن ولذلك كان الماضي هو الرداء الذي تنفع به القصيدة (وادي النمل) وهو العصب المركزي الذي يشد مقاصدها (العنكوت) وهو المرجعية التي يسند إليها التصوير الشعري (الطوفان) أما الماضي كمضمون فلقد وحدنا ثلاثة أوجه لتناوله: الماضي الرومانسي / الماضي المزعوم / الماضي المحيد.

6-3-1 - الماضي الرومانسي:

ينار هذا الوجه عند العزف على ثنائية الأنا وال «هم» فبقدر ما يكون الجمع نفعياً حامداً ميتاً تكون الأنارومانية تستدعي الماضي الشعري المحتفل بالطبيعة في صماتها وظهارتها ومشاركتها العشاق خوالج صدورهم:

إني وفي زمن الوجوم

لاشتهي لا تعجبوا سهر النجوم

كنا نزاوج بين شوقنا

فتهمر الغيوم

ويستعاد المقطع الرومانسي في القصيدة نفسها تعميقاً لاعتراب الشاعر
عن عصره ومجتمعه:

إني وفي زمن الحجر

لاشتهي لا تضحكوا سحر القمر

ويستعاد للمرة الثالثة لتصوير الطبيعة بديلاً عن المجتمع الذي لا يجد
الشاعر مفرّاً من القطب معه لكن الطبيعة ذاتها لا ترفى إلى أن تكون بديلاً
كاملاً لأنها تكفي بأن تكون إطاراً - مجرد إطار - لتأكل الداحلي الذي
يعيشه الشاعر:

إلى وفي زمن يجلله الخراب

لأعيش هذا الليل

أغنيه ترانيلاً منجعة وأنفقه شموعاً

وهكذا يحاصر الشاعر بالاختلاف والاعتراب فيلوذ بالرومانسية التي
طرحها الواقع الآس وطحنتها المصالح المتصارعة على المال والجاه والسلطة
ويبقى الشاعر وحيداً ياضل من أجل استعادة الاحتفاء بالوجود كي يحس كل
كائن بلدة العيش مستهاً لما في الوجود والحياة من جمال بعد أن حرّمه القهر
والعجز والخوف لدة الاستمتاع بالحياة.

3-2 - الماضي المجيد/ الماضي المزعوم:

شاع في جميع ضروب الفكر العربي المعاصر والحديث تلك العودة إلى
الماضي تحسّساً به من إحاطات الأرملة الحضارية العاصفة بالكيان ولعل شعر

جمال الصليبي الفخور بانتمائه العربي لم يغفل فرصة لتمجيد ماضينا الذهبي
محروطاً بكل طاقاته في هذا الضرب من الاستعادة والاحترار لكنه أمام فظاعة
الواقع يكاد يشك في ذلك الماضي:

تلكم مآثر وأكاد أجزم أنها بدع كذاب!!

بل يصل به الأمر إلى أن لا يطلب من الماضي الذي نتحدث عنه الكتب
إلا ما يؤكد إنسانيتنا وما يثبت أبا عشنا الآدمية حقاً وما يقطع الشك في أبا
قد عرفنا الأوس وذقنا حلاوته في يوم من الأيام:

سأكفي من كل ما ذكر الكتاب

عما يحولنا بشر

بصف بيت آمن

بل قل لبشر نحن!

ويحق لنا أن نتساءل إلى هذا الحد يصل إحساس الشاعر بانعدام الآدمية
في عرب اليوم؟ أيسل وعيه بالرعب الذي يعيشه الإنسان العربي كخبز يومي
إلى درجة أن يشكك في وجود عرب بدون رعب؟

قد لا يكفي الزمن وحده ليفسر القلة الكبيرة القاسية وبما أن ما يعيشه
في حاصرنا لا يقل شكاً أو تشكيكاً فهو: «رمن الرداءة والكآبة والعجب»
لذلك يحنح الشاعر إلى التشكيك في حقيقة الماضي كما يصوره لنا التاريخ
ورغم كل ذلك فإن الماضي يستهوي النفس بأن يستعاد فخراً بالانتماء لهذه
الأمة المجيدة:

وعصوامة كانت لهم أبداً صحرا تلاشى على شطائه السفن
وبالماضي وحده تحصن النفس من يواعث الشك أمام صيرورة الواقع
الموغلة في اللامنتظر:

وما دروا أن هذي الأرض سيدها شعب تحاربته الدنيا ولا يهس

وبالماضي نتيقن تمام التيقن بأن أمة كان ذلك إشعاعها الحصري لئلا يكون مستقبلها إلا غداً مشرقاً مهما تردى وتدهور واقع الأحوال ويكفي الماضي فخراً أن ربطنا إلى هذه الأمة بانتماء موضوعي فإن لم يكن له من فضل غير توحيد الأمة العربية لكان ذلك كافياً وزيادة أن شرف الانتماء إليها - عند الشاعر - فوق كل شرف مهما تعذب من «زمن العرب» ومهما كان الصمت والانسحاب العربيان قاسيين على القلب يصوغ الشاعر الماضي كرابط موضوعي بطرق عدة؛ أولها الفخر باللغة العربية، وثانيها الفخر بالعروبة أيما تجلّت ولتندكر اعترازه بالنحل ومماهيه به في بعض قصائده يقول في إحداها: «وعز النخل منفراً».

وهو يوظف أحيان أسماء البلدان والأنهار ليدل على وحدة الكيان الذي يفخر بالانتماء إليه ألا وهو الوطن العربي الذي يتحارب شرقه بأصداة عربية ويتفاعل جنوبه مع أصوات شماله وتتوحد أبعاد الزمان في جوهر كيانه؛ يقول مخاطباً مطرباً عراقياً:

بيني وبينك ما عساه مجردة عسدي وردده سهراك وانجسا
لكن الزمن مثلما يشكل - ماضيه وحاضره ومستقبله - عامل توحيد
لا نعصم عراه على المستوى الموضوعي فإنه يخلق علي المستوى الداتي قطعة
تدفع إلى التيه بين تناقض الأضداد إلى حد التشكيك في الماضي والهروب من
تعاسة الحاضر أو الاستسلام لعدمية المستقبل، يقول جمال الصليبي في قصيدة «زمن العرب»:

وأبحث في صدى أمسي

وأبحث في مدى يومي

لما في يومنا أمس

ولا في أمنا يوم

فيحجني ويؤمني النهاري

إن القطيعة حادة والسؤال عن الغد لا يتأسس على معطى متحاش قد يعود الأمل وقد يمتد اليوم لكن نهايات القصائد حاسمة دائماً متفائلة بوثوق ولا ندري على ماذا يتأسس هذا التفاؤل يحجب الشاعر بأنه الإيمان بانتصار الشاعر «حياً أو ميتاً» فهل من مصدق نبوءة الشعراء؟!

(7) كلمة أخيرة:

خلصنا إلى أن شعر جمال الصليبي صوت خالص العروبة يتحصن بالماضي وبالأمموت كي يؤسس عرويته ملغياً حضور الآخر بجميع أحاسه وشعوبه تجلّى ذلك على المستوى الموسيقي والتركيبى والدلالي وفي التعامل مع الزمن في حد ذاته وإدما كان الصليبي يعتبر ذلك هدفاً مشروعاً عاينته تأسيس حالة شعرية عربية لاشتهت في عروبتها فإننا قد نحالعه الرأي بدليل أن قصائده ارتقت وبضجعت ونخطت طور المحولات الشعرية إلى الكتابة الفنية ذات الشعرية المميرة منذ أن خرج من أسر الأمموت الشعري القديم «لم يعد يستغرقه تراثه إلى درجة تحوّل حضوره المستقل»⁽¹⁸⁾، وإدما تهاهى صوته مع الشعر الحاهلي أو الأموي أو العباسي في بعض المقاطع والقصائد وإدما تهاهى مع الشعر الإحيائي في قصائد أخرى وإدما انتهى إلى كتابة «تصوغ تحاربه على نحو مستقل وتعضي به إلى أفق الحضور الإبداعي»⁽¹⁹⁾ وإدما كانت تلامس في هذا الطور نفسه كتابات محمود درويش فإن كل ذلك دليل على أنه يتمثل جيداً بالماضي الشعري ويتفاعل بعمق مع حاضره ويسير بحظى سديدة نحو الخصوصية التي تميز صوته كشاعر إدما ما واصل مكابذته للحرف وأوجاعه. ألم يقل نزار قباني عن قصيدته: «أشعر بأن عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي من طرفة والحظيئة إلى أبي تمام والمتنبي وشوقي»⁽²⁰⁾ ونحن لا نملك إلا أن نعجب منذ الآن بتطويعه للإطار الكلاسيكي للنهوض بجملته شعرية فياضة حديثة وعجيب بسانه الرمزي وتناصه الموحى الموظف ونصق لطابع إشادي إلقياني ساحر مارال يرسخ للشعافية والتطريب الشعري قدماً بعد قرون من الثقافة

الكتابية دفعت إليها بشعر «يقرأ دون أن يلقى» ولعل ذلك ما يشير من حديد إلى علاقة خاصة بين شعر جمال والرسم هي علاقة معارفة شديدة وصراع أشد فقصيدته تساحل الزم لتصب زمها لكنها تضطر لتعترف به لأنه مصدر الفخر ومصدر المعاناة هو باعث للوجود ولكنه كذلك دافع للعدم والشاعر وحده يحبس هذه المفارقات ويكون بار تاقضاتها يؤمن بأن الشعر فوق كل الأرمه لكنه مقتنع بأنه كذلك وليد الأزمنة يدرك جيداً بأن من يسحقه هو الرمن ورغم ذلك لا يملك إلا أن يراهن عليه.

هوامش وإحالات

- (1) جمال الصلبي، شاعر ناسي، أصل مدنيه «دور» في الحجاب العربي، ولد سنة 1955م، لم يتعمق دراسته الثانوية، وهذه حياته في الساحة الشعرية التونسية منذ الستينيات، له مشاركات في اليمن والعراق - مهرجان الربيع - إصداره إلى أهم مجلات الشعرية التونسية
- (2) بدر شاكر السياب: لحد العربي، ط دار العودة، بيروت 1971م، ص 100
- (3) الاستشهادات من مدونة جمعها الباحث وأعانها الشاعر في جمعها مشكوراً
- (4) كتاب «وادي الملح» جمال الصلبي، الطعة الأولى، الشركة التونسية للنشر، تونس 1998م
- (5) حوار خاص مع الشاعر.
- (6) محمود أمين العالم، مقال ملاحظات أولية حول الثقافة العربية والتحديث، مجلة الوحدة عدد 102/101 سنة 1993م، ص 11.
- (7) أحمد المداوي، الشعر العربي والهوية القومية، مجلة الوحدة، عدد 59/58 سنة 1989م، ص 34.
- (8) صالح جواد طعنة، مقال الشاعر العربي المعاصر، مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد 4، سنة 1984، ص 11.
- (9) محمد صالح الشسطن، خصوصية الرواية والتشكيل في شعر محمود درويش، فصول، المجلد السابع، العدد الأول والثاني، سنة 1987م، ص 143

- (10) محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، طبعة تونس 1981م، ص 31.
- (11) حازم القرطاجي، مهاج النقاد، تحقيق محمد الحبيب بدحوحة، طبعة دار الكتب الشرقية، تونس 1966م، ص 268.
- (12) محمد الهادي الطرابلسي، مرجع سابق، ص 40.
- (13) م. ن، ص 40.
- (14) م. ن، ص 46.
- (15) محمد صالح الشنيطي، مرجع سابق، ص 144.
- (16) حوار خاص مع الشاعر.
- (17) حوار خاص مع الشاعر.
- (18) جابر عصفور، مقال ذكره الشاعر العميدي، مجلة العربي، العدد 458 سنة 1997م، ص 82.
- (19) جابر عصفور، المرجع السابق، ص 82.
- (20) نقلاً عن إبراهيم الرمزي مقال «القصائد في الشعر العربي الحديث» مجلة الوحدة، العدد 49 السنة الخامسة، أكتوبر 1988، ص 54.

* * *

المعتقدات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية

عبدالعالي بوطيب

تقترن النظريات النقدية الحديثة في أذهان أسب الباحثين مجموعة كبيرة من السمات الخاصة المشكلة لفظ قونها وتميزها عن باقي النظريات القديمة، نعل من أهرها على الإطلاق:

- الاعتماد الكلي على المقاربة المحايدة للأعمال المدروسة ، بعيدا عن أي اعتبار حارحي، أيا كانت طبيعته وقيمه.
- توسيع دائرة اهتمام الممارسة النقدية لتشمل كل المكونات النصية ، بما فيها تلك التي كانت ، إلى وقت قريب، مهمشة، كالمعتقدات النصية مثلا.
- بالإضافة طعا للمجهود الكبير المدول في إعادة اكتشاف المكونات النصية القديمة من زوايا نقدية جديدة، مكتتها من استعادة بريقها المعرفي المفقود في الدراسات السابقة.

مزايا ساهمت، إلى حد كبير، في تحقيق طعرة نوعية هامة، على طريق تعميق معرفتنا النظرية بطبعة الكتابة الأدبية وخصوصياتها التعبيرية. كان لها الأثر الإيجابي البين في الانتشار السريع والواسع الذي حظيت به هذه النظريات بين صفوف الباحثين والمهتمين. عبر أن الحماس الزائد الذي قوبلت به أحيانا

هذه النظريات الغربية في الأوساط الثقافية العربية، كانت له انعكاسات سلبية على بعض تطبيقاتها النقدية، أفقدتها الكثير من العمق النظري، كما قصر في الوقت ذاته من قيمتها الإجرائية، حقيقة تكفي قراءة ما ينشر يوميا على صفحات المجالات والحرائد للامسة بعض تجلياتها. مما يفرض على الباحثين القيام بمجهود تويري كبير لمواجهة هذا الخطر الداهم حفاظا على حاضر ومستقبل ثقافتنا القومية.

وهنا تكمن، في تقديري الشخصي، أهمية عقد مثل هذه الندوات المتخصصة، باعتبارها فرصا حقيقية لمناقشة بعض القضايا الشائكة، نظريا وتطبيقيا.

وما ندوة كنية سي ملال، بأخبارها الموفق لموضوع العتبات النصية، إلا واحدة من هذه العرص التنموية الفنية الكمية بتحقيق بعض هذه المهام العلمية، المتمثلة أساسا في تحليل هذه الخططات الموارية الحساسة من بعض العموض المحيط بتداولها، نظريا وتطبيقيا ومساهمة في دعم هذا المجهود العلمي الطموح، فربما المشاركة في هذه الدورة القيمة بمدخله متواصلة تحمل عنوان: العتبات النصية بين الوعي النظري والمقاربة النقدية. حاولوا الوقوف فيها، قدر المستطاع، على ما تعرفه بعض التطبيقات النقدية من احتلالات منهجية خطيرة تعكس في مجموعها وعيا نظريا نسيطيا، إن لم نقل مغلوطا، بحقيقة هذه المكونات النصية.

ولتقريب القارئ أكثر من حقيقة هذا الوضع، احترنا، لأسباب تمثيلية محصنة، العنوان ومقدمة الكاتب الأصلية (la préface auctoriale) (originale) (*) في الأعمال الإبداعية، مودجين تطبيقيين لذلك.

وهكذا قسما منهجيا مداخلتنا لثلاثة أقسام رئيسية، بعدد تجليات الظاهرة المدروسة، تناولنا في كل واحد منها مظهرا محددا يعكسه عنوانه. أرفقناها في الأخير بخاتمة عامة صمماها نظرنا الخاصة للموضوع وبعض

المقترحات العملية الكفيلة بتفادي مثل هذه الاختلالات. فمادا عن هذه الأقسام / الظواهر؟

القسم الأول: التركيز على العناصر العامة دون الخاصة:

ونقصد بذلك أساسا ما تكشف عنه بعض التوظيفات النقدية العربية لهاتين العتبتين المتميزتين من تشابه يوحى ضميا باعتماد أصحابها المطلق على الجواب المشتركة فيما بينهما فقط، ليبقى الوحه الآخر لهذه العلاقة، مثلا في اختلافاتهما الجوهرية مغيبا، على أهميته الكبرى في تحديد الاختصاصات الوظيفية الخاصة بكل واحدة منهما. وهو ما أساء كثيرا لقيمة هذه الدراسات، وقلل من أهمية الخلاصات التي انتهت إليها.

لأنه إذا كان العنوان، مقدمة الكاتب الأصبة شريكا، كما هو معنوم، في جوانب كثيرة، نذكر منها على سبيل مثال لا الحصر:

1 - أنهما يتميان معا، من حيث الموقع، لنصف العتات القريبة من النص، أو ما يسميها ح حيت بـ (péritexte)^(*)، في مقابل العتات الأخرى البعيدة عنه، المعروفة بـ (építexste)^(*)، كالتصريحات والاستجوابات مثلا.

2 - أنهما يعودان معا من حيث المصدر للكاتب، أو ما يسميه نفس الساحت بـ (paratexte auctorial)^(*)، خلافا لبعض العتات الأخرى التي قد تعود إما للناسر كـ (préface éditoriale)، أو لغيره كـ (préface allographe)^(*).

3 - أنهما يشتركان أيضا من حيث الصدور في زمن واحد، هو تاريخ نشر الكتاب لأول مرة، مما يفسر سبب إضافة صفة أصدية لتسمية المقدمة المدروسة، تميزا لها عن غيرها من المقدمات الأخرى المعروفة كالمقدمة اللاحقة و المتأخرة (préface ultérieure et tardive)^(*).

فإن هذا يعني مع ذلك ألا يسببا ما يوجد بينهما من فوارق هامة، تلعب دورا كبيرا في تحقيق التمايز المطلوب بين عتتين نصيتين يفترض فيهما ، بحكم تكاملهما الوظيفي ، قدر كبير من الاختلاف ، يرر تواجدهما المشترك في محيط نص واحد. من ذلك مثلا:

1 - أنهما وإن صنفا معا في حانة العتبات القرية من النص ، إلا أنهما يختلفان. مع ذلك ، من حيث الموقع الخاص بكل واحدة منهما في هذا المحيط. وهكذا ففي الوقت الذي يقسم فيه العنوان ، مع بعض العتبات المماثلة الأخرى (كاسم المؤلف، العنوان الفرعي، والبيان الإجناسي) الغلاف الأمامي للكتاب(*) ، نجد المقدمة بالمقابل تحتل الصفحات الداحلية (الصفحة الخامسة وما بعدها)(*) .

2 - الاختلاف المكاني السابق بين العنوان ، المقدمة ، ليس اعتباطيا ولا محاييا ، بقدر ما تحكمه اعتبارات استراتجية وظيفية محددة. ترتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة المحصل التواصلية المستهدف من وراء كل عتة. خصوصا إذا علمنا أنهما ، وإن كانا يعودان من حيث المصدر للكاتب ، إلا أنهما يختلفان ، مع ذلك ، فيما يخص المستهدفين.

فالعنوان مثلا بحكم موقعه الخارجي على صدر غلاف الكتاب ، يعتبر خطابا موحها لعموم الجمهور (le public) ، خلافا للمقدمة المتوارية في الصفحات الداحلية ، التي تحاطب جمهورا أقل ، يمثل أساسا في فئة القراء: (متلقي المقدمة هو قاري ، النص ، وليس مجرد واحد من الجمهور كما هو حال العنوان)(1) .

3 - إذا كان الاختلاف المكاني ، المشار إليه سابقا ، بين العنوان والمقدمة ، قد ولد في مرحلة أولى اختلافا آخر يخص نوعية المستهدفين ، فإن هذا الأخير سيفرر بدوره ، في مرحلة لاحقة ، تمايزا ثالثا على المستوى الوظيفي . نظرا للدور الهام الذي يلعبه العنصران السابقان في تحديد طبيعة الأهداف

التواصلية الخاصة بكل خطاب. حقيقة قد لا تنحصر دائما في المستوى العام، بقدر ما تمتد أحيانا لتشمل التفريعات الداخلية الخاصة بالعبارة الواحدة، كما هو الشأن مثلا بالنسبة للمقدمة. يقول ح جيت في هذا الصدد: (لا تقوم كل المقدمات بتعكس الشيء، وهو ما يعني بعبارة أخرى أن وظائف المقدمات تختلف حسب أصناف المقدمة. هذه الأنواع الوظيفية يبدو لي أنها تتحدد في الجوهر باعتبارات المكان، اللحظة، وطبيعة الباث)⁽²⁾.

لهذا ينبغي ألا نستغرب إذا ما وجدنا الاختلاف بين هاتين العتبتين (العنوان والمقدمة) يطال الجانب الوظيفي أيضا. وهكذا يفرد العنوان بثلاث مهمات أساسية مختلفة ومتداخلة أحيانا، هي:

- 1 - مهمة تسمية النص، وتوكل عادة للعاوين البيضاء المفرعة دلالية^(*).
- 2 - مهمة تحديد مضمون النص، ونسند لعاوين (اليمائية / thématiques) حسب ج جنيت، (subjectaux) حسب ليو هوك^(*).
- 3 - ومهمة إبراز شكل النص، وتتولى مسؤولية إنجازها العاوين (الربمائية / rhématiques)، حسب ج جنيت، (objectaux)، حسب ليو هوك^(*).

أما وظائف مقدمة الكاتب الأصلية فتتلخص في مهمة رئيسية واحدة، تنقسم داخليا لمهمتين فرعيتين، مختلفتين ومتكاملتين، حددهما ج جيت في كتابه القيم (عتبات / seuils) بقوله: (لمقدمة الكاتب الأصلية... وظيفة رئيسية تتمثل في ضمان قراءة جيدة للنص، هذه الصيغة التبسيطية أعقد كثيرا مما قد تبدو عليه. لأنها قابلة للتحلل لمعنيين اثنين، يكيف الأول منهما الثاني دون أن يصممه، كأني شرط ضروري وليس كافيا. 1/ ضمان قراءة. و2/ تأمين أن تكون هذه القراءة جيدة)⁽³⁾.

وبذلك يتصحح ، بما لا يدع مجالاً للشك ، أنه رغم ما يوجد بين العنوان والمقدمة ، (وباقى العتبات النصية الأخرى) ، من قواسم مشتركة ، توهم ظاهرياً تماثلها المطلق ، فإن كل واحدة منهما تحتفظ لنفسها ، مع ذلك داخياً ، بحواشٍ خاصة تميزها عن الأخرى ، وتضفي على تواجدها مشروعية كافية للحفاظ على مكانتها وموقعها. لذلك نعتقد أن كل توظيف نقدي لهاتين العتبتين النصيتين يعتمد الخصائص المشتركة وحدها ، مقابل تغيب كلي لباقي أوجه الاختلاف الأخرى ، سيسقط حتماً في فخ النظرة التعميمية المضلّة ، ونتائجها السلبية الخطيرة ، كما سوضح ذلك لاحقاً.

القسم الثاني: الخلط بين الحماية النصية والحماية الدلالية:

انتهى في القسم الأول من هذه الدراسة ، إلى أن التشابه الظاهري الملحوظ بين المقدمة والعنوان يعدّ إقراراً ضليلاً لنظرة تعميمية سطحية فقط ، ولا علاقة له إطلاقاً بحقيقتيهما المعية كما يجيبها نكاملهما الوظيفي السابق. نظرة احتزالية لاشك أن لها مصاعمات سببة أخرى ، تكفي في هذا القسم الثاني باستعراض واحدة منها ، تتعلق أساساً بما أسميناه بظاهرة الخلط الوظيفي بين الحماية النصية والحماية الدلالية ، باعتبارها امتداداً طبعياً لنظرة السابقة.

وهكذا ، معودتاً لقائمة الوظائف العامة المسندة للمقدمة الأصلية والعنوان ، ونفحصها لها ، سنلاحظ حلياً أنها تلتقي جميعها ، على نوعها الظاهر ، عند وظيفة واحدة ، يسميها البعض بوظيفة حفر النص (escorter le texte) (*).

وهو ما يعني صمياً أن النص المركزي يوجد في وضعية خطيرة ، تستدعي الاستعانة بخدمات نصوص موازية مختلفة (paratexte) ، لتأمين سلامته الآنية والمستقبلية. بدونها يصبح النص عارياً ، مجرداً من كل حماية ، مما يؤكد فكرة تعية هذه النصوص الموازية ، وارتباطها الوظيفي المطلق بخدمة نصوص أخرى

تقع خارجها، تماماً كما أشار لذلك ج حيث في معرض تعريفه لها قائلاً:
(النص الموارى في العمق ، بجميع أشكاله، خطاب تابع، مساعد، مكرس
لخدمة شيء آخر يؤسس سبب وجوده، ألا وهو النص)⁽⁴⁾.

استنتاج سليم في بحمله، لولا ما يؤخذ عليه من طابع تعميمي صرف،
يصيح عليها فرصة تعميق البحث وتدقيقه ليطال حزنات وتفاصيل الموضوع
المدرّوس أيضاً، بذل الاكتفاء بالخلاصات المشتركة العامة، على أهميتها السببية
طبعاً. كما سيتضح ذلك جلياً من خلال مراجعة فاحصة لقائمة الوظائف
السابقة.

فهى وإن بدت ظاهرياً تتفاسد جميعها مهمة حماية النص، إلا أنها
تختلف، مع ذلك، في نوعية هذه الحماية، والجانب أو الجوانب التي تشملها.
خصوصاً بعد التطورات النظرية الأحدث التي عرفها مفهوم النص، بحيث لم
يعد كما كان يعتقد سابقاً مجرد موائيه لغوية تنظف مقاربة أفقية سطحية فقط،
بل أصبح كياناً لسايق معقداً، متعدد مختلف تستوجب معالجة عمودية أيضاً،
تضع في اعتبارها العلاقة الاندماجية القائمة بين مختلف مستوياته^(*).

لذلك نعتقد أن الدّفع جزافاً بمبدأ حماية العنات للنص، دون تحديد
نوعية هذه الحماية ولا طبيعتها، فيه الكثير من التعميم، ويحتاج بالتالي لمزيد
من التدقيق، تفادياً لما قد يتولد عنه من مضاعفات سلبية خطيرة على المستويين:
النظري والتطبيقي.

وفي هذا الإطار نلاحظ أن الوظائف الموكولة لمقدمة الكاتب الأصلية،
على كثرتها وتوعها، تلتقي جميعها، بحكم طبيعة موقعها و نوعية مستهدفاتها،
عد مسؤولية حماية دلالة النص. نحننا لما قد يتعرض له من تأويلات معرضة
أوحاظنة من وجهة نظر صاحبه طبعاً. لهذا قال ج حيث : (إن الوظيفة
الرئيسية لمقدمة الكاتب الأصلية.. هي تأمين قراءة حيدة للنص)⁽⁵⁾، نفس
الرأي تقريباً عبره هري ميران في كتابه (خطاب الرواية) قائلاً: (كل مقدمة

تسعى ، في نفس الوقت ، لاستخراج نموذج إنتاج النوع الأدبي المتكلم عنه ، بالإضافة أيضا لنموذج قراءته⁽⁶⁾.

لتصبح المقدمة بذلك إحدى أهم الوسائل التعبيرية الموضوعية رهن إشارة الكاتب لتوفير أسب الشروط التداولية لتيسير مقروئية النص . وهو ما يفسر في الوقت ذاته سر إصرار بعض الأدباء على إرفاق أعمالهم بمقدمات ضافية ، يعتبرونها ضرورية لاستيفاء مكونات الكتاب . كما يفهم ذلك من تساؤل ماريكو الاستكاري التالي : (أيعتبر الكتاب المطبوع والمجموع دون مقدمة كتابا ؟ لا ، إنه لا يستحق ، دون شك ، هذا الاسم)⁽⁷⁾.

موقف لا يحظى ، رغم سربراته المختلفة ، بإجماع كافة الأدباء والنقاد ، خصوصا منهم أولئك الذين يرون في المقدمة ، كص مصاف مساعد ، أو ميتا خطاب ، إساءة حقيقية لخواهر عمل إبداعى يفترض فيه توفره على القدر الكافي من الاستقلال والاكتمال ، الدائبين المطلوبين لمؤجبة كل الاحتمالات التداولية الممكنة ، بعيدا عن أي دعم خارجي . خصوصا إذا كان مصدره الكاتب ، لأنه في هذه الحالة لا يكتفى بإغلاق النص فقط ، وإنما يعطي نفسه صلاحية امتلاك حقيقته أيضا . لذلك فلا غرابة إذا ما وجدناهم يرفضون ، رفضا قاطعا ، ترويض أعمالهم بمقدمات من شأنها كسر حلقتها الهرموتيكية ، إغلاق أفقها التداولي ، وإحباط تعدديتها الدلالية ، لتتحول في النهاية لنصوص مسطحة مكشوفة ، لا عمق لها ولا طعم : (لأن النص ، كما يقول ديريدا ، لا يكون نصا إلا إذا أخفى ، على النظرة الأولى ، والقادم الأول ، قانون تركبه ، وقانون لعبته ، ليظل بالتالي نصا غير مدرك)⁽⁸⁾ ، لذلك يعتبر : (محاولة ، الملء الدلالي - saturation sémantique للعمل ، غير مقبولة ، ومصيرها الفشل)⁽⁹⁾ . نفس الموقف تقريبا عبر عنه باحث آخر بقوله : (المقدمة الأدبية كدبة ، أو وهم عن العمل)⁽¹⁰⁾ .

وهو ما يؤكد أن القول بإحصارية المقدمة ، وحاجة النص للماسة لها ، أمر مطعون فيه . مادامت تخصص في العمق لتقديرات وتصورات الكاتب الخاصة ،

ولا علاقة لها إطلاقاً بمتطلبات النص الموضوعية، مما ما صرح بذلك أحد المظرين قائلا: (المقدمة ليست أبداً ضرورية)⁽¹¹⁾. فهل يطبق ذلك على العنوان أيضاً؟ أم أن هذا الأخير تحكمه اعتبارات أخرى؟.

للإجابة طبعاً عن هذين السؤالين المتداخلين لا بد من اعتماد نفس الخطة السابقة المطبقة على المقدمة، والعودة بالتالي لفحص وظائف العنوان محصاً دقيقاً يمكن من استخلاص ملاحظات عميقة تتجاوز نطاق العموميات المتداولة.

وفي هذا الإطار يمكن القول، إنه رغم الاشتراك الظاهري لجميع وظائف العنوان في توفير الحماية للنص، إلا أنها، حالها لو وظائف المقدمة الأصلية، تختلف داخلياً بحسب طبيعة هذه الحماية، ومدى حاجة النص لها.

وهكذا، فباستثناء الوظيفة الأولى الخاصة بالتسمية، وأبعادها العامة الهادفة لحفظ كيان النص من كل المخاطر المرتبطة بطبيعته كخطاب مكتوب، يتميز عن غيره من الخطابات الأخرى، الشفاهية منها على وجه التحديد، بخاصيتين مختلفتين ومتلازمتين:

- الاستقلالية: ونعني بها ما يعرف عن الخطاب الكتابي من قدرة خاصة على تأمين التواصل، بين طرفين أو أكثر، خارج سياق محدد مضبوط، كما هو الحال بالنسبة للخطاب الشفاهي المباشر، المقرون بوضعية وجه لوجه (face to face). لذلك اعتبرت الكتابة دائماً إحدى أهم الوسائل التواصلية المؤهلة بطبيعتها لتعويض عجز الكلام عن ربط علاقة تواصلية غير مباشرة بين أطراف متباعدة زمنياً، أو مكانياً، أو هما معا^(*).
- الديمومة: وهي ميزة الكتابة الثانية، وتتجلى في قدرتها على البقاء والاستمرار: (لأن الكلام يذهب، والكتابة تبقى)⁽¹²⁾ كما يقال، لذلك اعتبرت، وما زالت، (إحدى وسائل... حفظ الكلام)⁽¹³⁾.

وهو ما يسمح لنا باعتبار النص من هذه الباحية بالدات رسالة (lettre)، من نوع خاص، معرضة في رحلتها الطويلة لمخاطر عديدة، من قبيل السرقة، الضياع، الاختلاط، وغيرها. تتطلب الاستعانة بخدمات بعض النصوص الموارية المختلفة لتجاوزها (كالعنوان مثلا). علما بأن إعطاء اسم للنص من شأنه تمييزه عن غيره من النصوص الأخرى، فضلا عن تسهيل مهمة تداوله بين الناس: (العنوان، كما هو معروف حدا، هو - اسم - الكتاب، وبما أنه كذلك، فهو يسحر لتسميته، يعني تحديده بأكبر قدر ممكن من الدقة، ودون خطر كبير في الاختلاط)⁽¹⁴⁾.

يستنتج من ذلك طعنا أن العنوان، بعده الوظيفي السابق ومراغه الدلالي، يعد عسرا أساسا لحفظ كيان النص، وحمايته من كل ما قد يهدده، وهو ما يقصر الاحصاء الخاص حوته بين مختلف التارات الأدبية، لدرجة استحبال معها، باستثناء حالات نادرة جدا، وجود نص بلا عنوان.

أما الوظائف المتشعبة، المعروفة بتحديد همت المسق، الصمني أو الصريح، لبعض جوانب النص الفكرية أو الفنية، فإبها يتفقان، من هذه الباحية، بوظائف المقدمة، في حماية دلالة النص، وبالتالي توحيه أفق انتظار القاري، المفترض لوائح محددة. لذلك اعتبرهما المنظرون اختياريين، بالنظر لسلبية تأثيرهما، حضورا أو غيابا، في تأمين سلامة هوية النص، وانقادها بما قد يعترض طريقها من مخاطر. ليستها في الأخير إلى أن وظيفة العنوان الأولى المتعلقة بالتسمية، وحدها تعتبر إخبارية لدورها الحاسم في تأمين حماية كيوته النص، أما الوظيفتان المتشعبتان، فتندرجان في حانة الوظائف الاختيارية المرتبطة أساسا بتقديرات الكتاب الشخصية ومرجعياتهم النظرية، شأنها في ذلك شأن وظائف المقدمة الأصلية: (إن وظائف - العنوان - الثلاث المشار إليها.... ليست كلها ضرورية الحضور في نفس الوقت: الوظيفة الأولى وحدها إخبارية، أما الوظيفتان المتشعبتان فاختياريتان وإضافيتان)⁽¹⁵⁾.

وهكذا تضاف الملاحظة الحالية للسابقة في تأكيد صحة ما قلناه في بداية هذه الدراسة، من أن التشابه الملحوظ ظاهرياً بين مختلف العتبات النصية (كالعنوان والمقدمة مثلاً) مرده بالدرجة الأولى لطبيعة النظرة التعميمية القاصرة عن إدراك العوارق الدقيقة القائمة بينها. خصوصاً ما يتعلق منها بوعية الحماية المقدمة للنص، وهل هي عامة أم خاصة، جوهرية أم عرضية، إجبارية أم اختيارية... بدليل اعدام الإجماع حولها من ناحية، وانحصار تأثير بعضها في جوانب فكرية أو فنية ضيقة لا علاقة لها بكيونة النص، من ناحية أخرى. لهذا فإن الجمع بينها دون تمييز، في سلة واحدة، كما يقال، يعد خطأ حسيماً ستكون له، دون شك، عواقب معرفية وتطبيقية خطيرة، أبررنا بعضها سابقاً، وستعرض لبقا في القسم الموالي والأخير من هذه الدراسة

القسم الثالث: الجمع بين مهمتي الكتابة والقراءة:

حاولنا في القسمين السابقين إبراز بعض سلبات النظرة التعميمية السائدة عن العتبات النصية، وانتهينا لخلاصتين رئيسيتين. الأولى تتعلق بتحديد الفروق النوعية العميقة الموحدة بين العنوان والمقدمة الأصلية، رغم تشابههما الظاهر.

والثانية تهتم بإبراز الفروق الوظيفية الموكولة لكل واحدة منهما، حسب طبيعتها الخاصة. وبمراجعة بسيطة لهاتين الخلاصتين، يتضح جلياً، أنهما تعودان معاً لما يمكن تسميته بقصور الوعي النظري السائد لدى بعض المثقفين المبتدئين في هذا المجال. ولا تمسان بالمقابل الانعكاسات السلبية المترتبة عن ذلك على مستوى الممارسة النقدية، خصوصاً ما يتعلق منها بكيفية توظيف هذه النصوص الموارية، والاستفادة منها في الاقتراب أكثر من الأعمال الأدبية. وهو ما سنعمل على تحقيقه الآن.

وقد تعمدنا تأجيل الحديث عن هذا الجواب، لما بعد الانتهاء من عرض الخلاصتين النظريتين السابقتين. لاقتناعاً الراسخ، بالعلاقة الجدلية القائمة بين

هذين المستويين من ناحية، وبأسبقية تأثير الوعي في الممارسة من ناحية أخرى. بمعنى أن ما سعمل لاحقا على إبراره من ملاحظات تخص الواحي التطبيقية للعتبات النصية، لا تعدو أن تكون مجرد إفراز طبيعي للتصورات النظرية التبسيطية السابقة.

حقيقة يكفي للتأكد من سلامتها، التذكير بأن المقدمة الأصلية رغم تشابهها الظاهري بالعنوان، تظل مع ذلك مختلفة عنه من نواحي عديدة، لعل أبرزها على الإطلاق تباينهما الوظيفي الصارح. فوظيفة المقدمة تنحصر، كما أسلفنا الذكر، في توفير الحماية الدلالية للنص فقط، ولا علاقة لها إطلاقا بالمخاطر الأخرى التي تهدد كيانه وهويته. كما هو الحال بالنسبة للوظيفة الأساسية للعنوان.

لذلك كله اعتبر المنظور المقدمة اختيارية، يحصع وجودها أو عدمه لتقديرات الكاتب الشخصية شأنها في ذلك شأن باقي وظائف العنوان الثانوية الأخرى. ليبقى دوره التعيبي وحده إحصاريا، لارتباطه الوثيق بحاجة النص الداخلية، باعتباره خطابا كليغرافيا قارا ومستقلا عن مصدره وسياقه.

وعليه فإن اعتماد الكاتب على هذا الص الموارى الاختياري، ذي الأهداف التواصلية الدلالية المحضة، يعد في الحقيقة انتهاكا صارحا لقدسية القراءة، واعتصاما لحقها الطبيعي المشروع في ركوب معامرة اكتشاف النص، والتمتع ببلذته، بعيدا عن كل وصاية خارجية، أيا كان مصدرها وطبيعتها: (لأن القراءة، كما يقول بارت، وحدها تعشق الأثر الأدبي، وتقيم معه علاقة شهوة، فإن تقرأ معاه أن تشتهي الأثر، وترغب في أن تكونه، وأن ترفض مضاعفته بمعزل عن كلام آخر غير كلامه هو ذاته)⁽¹⁶⁾.

ناهيك طبعا عما يصمره من شك مريب في مؤهلات قارئ، مفترض، اعتبر دوما شريكا حقيقيا للكاتب في خلق العمل الأدبي، وضمان استمرارية

وجوده، لا لأن: (النص آلة كسولة)⁽¹⁷⁾ فقط، كما يقال. وإنما: (لأن فعل القراءة وحده يعمل على - تحيين - الأعمال الأدبية)⁽¹⁸⁾ أيضا.

إذا أضفنا لذلك كله إساءته المباشرة الكبيرة لقيمة العمل الأدبي المعروف باستعداده الداخلي الطبيعي للتكيف مع كل السياقات، وافتتاحه للآحدود على مختلف التأويلات، دوما حاجة لمساعدة خارجية، مادام: (العمل الخيد، كما يقال، لا يحتاج لتقديم)⁽¹⁹⁾.

أمكننا وضع هذا التصرف في إطاره الصحيح، وبالتالي تقدير حجم الإساءات التي يحملها لمختلف أطراف العملية الإبداعية، دون استثناء، بما فيها القارئ، طبعاً.

وتأسيساً عليه، نعتقد أن قبول القارئ، باستراتيجية الكاتب السابقة، وتبني المطلق لها أسلوباً في القراءة، بعد في العمق تارلاً خطيراً، عن حقه الطبيعي المشروع في الفهم والتأويل المسمين، واستسلاماً تاماً لوصاية الكاتب الهادفة لتحويله لمجرد صوت يهت يخر معاودة ما يبنى عليه.

وضعية مختلة وخطيرة، يتحمل القارئ وحده مسؤولية تصحيحها، عن طريق تبني استراتيجية مضادة، قادرة على استعادة صلاحياته المفقودة في ممارسة قراءة حقيقية، مستقلة وفاعلة، بعيدة عن كل تأثير يأتي من خارج النص ومكوناته الداخلية.

استراتيجية نفتح لتفعيلها نسي القارئ، لإحدى الخطوتين التاليتين:

الأولى: تأجيل قراءة المقدمة لما بعد الاطلاع على النص، تفادياً للوقوع في حال توجيهاتها القبلية الرامية للحد من حرية القارئ، في الفهم والتأويل.

إجراء وإن بدا ظاهرياً بسيطاً، بحكم انحصاره الشكلي في تعيين موقع هذا الخطاب الموازي المعروف بالتسلط والهيمنة^(*)، من بداية النص لنهايتها، مع ما يتولد عن ذلك من انقلاب المقدمة (préface) للملحق (postface). إلا

أن تأثيره الوظيفي يبقى مع ذلك كبيراً بالظر لانعكاساته الإيجابية في إفساد استراتيجيات الكاتب، القائمة على إعطاء الخطاب المقدماتي مكانة متقدمة على النص، لا تعكس ترتيبه الزمني المتأخر على مستوى الكتابة، ما دامت : (المقدمات ... غالباً ما تكتب بعد النص) (12).

اختيار غير بري، طبعاً، يعكس رغبة الكاتب الميثة الهادفة لاستغلال جهل القارئ لمحتوى النص مطية لتمرير تأويله الشخصي. علماً بأن هدفاً كهذا سيصبح بالتأكيد صعب المنال في حال حصول تكافؤ معرفي بين الكاتب والقارئ، وإطلاع هذا الأخير على محتوى العمل المدروس، لأن ذلك سيجعله يتعامل مع هذه التأويلات من موقع العارف مما سيمكنه بالتالي من مساقستها، بدل الاكتفاء باستهلالها فقط، كما كان الأمر في السابق. ولعل هذا ما يعسر في تقديري لحلاف الحاصل بين استراتيجيتين في كيفية توظيف المقدمة الأصيلة والاستفادة منها. نقول ح حيث في هذا الصدد: (إن من أكبر سيئات المقدمة، أنها تؤسس بلحظة تواصل غير متكافئة، وبالتالي أعرج، ما دام الكاتب يقترح فيها على القارئ، التعليق القبلي على نص لم يعرفه بعد. لذلك فإن العديد من القراء يفضلون قراءة المقدمة بعد النص، أي بعدما يعرفون عن أي شيء يدور) (21).

أما الثانية: فمخالفة للأولى، في كونها تقبل مبدئياً بقراءة المقدمة في موقعها الأصلي قبل النص. شريطة اتخاذ الاحتياطات المعرفية اللازمة لتفادي تأثيراتها السلبية، والاحتفاظ بكل المسافة الضرورية لإنحاز قراءة موضوعية أقرب للنص المدروس منه لأي شيء آخر. موقف قد لا يتأني طبعاً إلا في ظل معرفة القارئ، الشاملة والعميقة لحقيقة الخطاب المقدماتي، والأهداف التواصلية البعيدة المتوخاة منه، حتى لا ينطلي عليه الأمر، فيقع ضحية جهله.

إجراء أن بسيطاً، لكنهما مع ذلك كفيلاً بتحليص النص والقارئ معاً من وصاية الكاتب، وتمكينهما من استعادة طاقتهما الخاصة على الأحـد

والعطاء المتجددين، في استقلال تام عن كل توجيه قبلي من شأنه المساس (بشعرية انفتاح النص)⁽²²⁾، و مصداقية الممارسة النقدية . وبذلك يمكن اعتبارهما ترجمة عملية لصيحة ح جيت الشهيرة لعموم القراء : (احذروا النصوص الموازية)⁽²³⁾.

الهوامش

(*) انظر : G Genette, seuils, ed. seuil, coll. poétique, 1987, p. 18

(*) انظر : G Genette, op cit, 1987, p. 10

(*) انظر : G. Genette, op. cit., 1987, p. 11

(*) انظر : G. Genette, op. cit., 1987, p. 14

(*) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 242

(*) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 162

(*) انظر : G Genette, op cit, 1987, p. 63

(1) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 180

(2) انظر : G Genette, op cit, 1987, p. 180 2

(*) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 182

(*) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 73

(*) انظر : G Genette, op cit, 1987, p. 74/75

(*) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 74/75 3

(3) انظر : G Genette, op. cit., 1987, p. 183

(*) انظر : Claude Abastado, introduction à l'analyse des manifestes, in revue, Littérature, N. 39, octobre, 1980, p. 5 4

(4) انظر : G Genette, op cit, 1987, p. 16

(*) عبدالعالي بوطيب - مستويات دراسة النص الروائي - مقارنة نظرية -، مطبعة الألفية، الرباط،

الطبعة الأولى، 1999، ص: 19/20.

(5) انظر G Genette, op cit, 1987, p, 183 6

(6) انظر Henri Mitterrand, Le discours du roman, éd. PUF, 1980, p, 26

(7) انظر G Genette, op, cit, 1987, p, 214 8

(8) انظر H Mitterrand, op, cit, 1980, p, 32 9

(9) انظر H Mitterrand, op, cit, 1980, p, 32 10

(10) انظر H Mitterrand, op cit, 1980, p, 32 11

(11) انظر Jean Marie Gleize, Manifestes, préfaces, sur quelques aspects du prescriptif, in revue Littérature, N°39, octobre, 1980, p, 16

(*) انظر والتر أوج. الشعاوية و الكايبية، ترجمة د/ حس الب عر الدين، مراجعة د/ محمد عصفور، سلسلة ندوة معرفه، العدد 182، السنة 1994، الصفحة 192 وما بعدها

(12) ميشال بوسور، جنوب في الرواية الجديدة، ترجمة فريد الطويبي، منشورات عويدات، بيروت، باريس، الطبعة الثانية، 1982، ص: 113.

(13) ميشال بوسور، مرجع المذكور، 1982، ص 108

(14) انظر G Genette, op cit, 1987, p, 76 15

(15) انظر G Genette, op cit, 1987, p, 73 16

(16) رولان بارت، الشفد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد بركة، الشركة المغربية للنشر والتوزيع، الرباط، الطبعة الأولى، 1985، ص. 86.

(17) انظر Umberto Eco, Lector in Fabula, traduit de L'italien par Myriem Bouzahir, éd. Bernard Grasset, Paris, 1985, p, 29

(18) انظر Jean Starobinski, préface de pour une esthétique de la réception, traduit de L>allemand par Claude Maillard, éd. Gallimard, 1978, p, 12 19

(19) انظر G Genette, op cit, 1987, p, 216

(*) انظر Jean Marie Gleize, in op, cit, 1980, p, 13 20

(20) انظر G Genette, op, cit, 1987, p, 161 21

(21) انظر G Genette, op, cit, 1987, p, 219 22

(22) انظر Umberto Eco, L'oeuvre ouverte, éd. seuil, 1965, p, 267 23

(23) انظر G Genette, op cit, 1987, p, 367

قصيدة الشر واستعادة الأسراق

قراءة في قصيدة «النحلة» للشاعر محمود قرني⁽¹⁾

محمود العشيري

- 1 - جلس الرجل.
- 2 - يكتب تعويذته على ديل فط أعمى.
- 3 - ويقذف بضرة الشيخ إلى قلب النحلة.
- 4 - ناداها بكل الهواء الذي يملأ صدره.
- 5 - «يا عمتي».
- 6 - النحلة في ساحة البيت تميل في دلال.
- 7 - تلقى سلاما هنا.
- 8 - وسلاما هناك.
- 9 - كان طلوعها الأبيض كالخليب، تذكرنا.
- 10 - موشوما على قلبه.
- 11 - صعد بظهورية من الليف إلى رأسها.
- 12 - كلمها.. وناداها.
- 13 - سكب في قلبها حليب أصابعه.

14 - وعندما هبط، كان صدره المعطوب.

15 - يعلو ويهبط في هياج.

16 - كأنه فرغ للتو من

17 - كان النهار ربيعياً جافاً.

18 - تأملها ثانية ونادها باسمها.

19 - ألقى مياهاً غزيرة حول ساحتها.

20 - وقال:

21 - الآن فقط أسمع صوتي.

22 - كنت أحتاج إلى ذلك.

23 - أحتاج إلى العبار والصفير.

24 - واضطكاك الأسنن في حصف ضوئية

25 - أحتاج أغراضي.

26 - أحتاج طريقاً مخفوفة بالمخاطر.

27 - وأنصور المتاهة على نحو كهذا.

28 - نحن متشابهان إلى حد بعيد.

29 - كوني كما تصورتك.

30 - ساعة إشراقة الشمس.

31 - شعر أخضر يخامر الأصابع.

32 - يطلع ناعساً من غملمه.

33 - يام على قلبك الأبيض حتى الصباح.

34 - ويقبص على حصرك الذي يشبه.

35 - خاتم قدیس.

36 - أنا متشّی هكذا.

37 - واسمك بحر كسمة على فم المعنی.

38 - أريد أن أذهب إلى السوق.

39 - واشتري من أجلك أرواب رينة.

40 - واضواء مبهرة.

41 - «يا أحت أبي» استسلمي لدراعي.

42 - فأنا أحبك حتى النهاية.

* * *

43 - أن شمًا لم يكن

44 - قصّ على رأسها أقاصيص من قسه.

45 - دلى عراجينها بتودة ولين.

46 - فأصبحت امرأة ذات أرداد.

47 - ساحرة وملونة.

48 - دائماً يتذكر أباه الذي ربّاه.

49 - وهو يقص حكايته كل يوم مع القاضي الميسر.

50 - الذي كان يجلس تحتها.

51 - ليقضي في الناس.

52 - ولا يهش أبداً.

53 - كأنه بناية لا ترم.

54 - لكنها في لحظة من لحظات هزرها.

55 - أسقطت بلحة غليظة على أنفه.

- 56 - انتفض وتأسف على وقاره الذي ضاع.
- 57 - لكنه قهقه لأول مرة في حياته.
- 58 - بشمل وقال:.
- 59 - «ضعف الطالب والمطلوب».
- 60 - لكن الغيمة المارة على رأسها لم تدغم طويلاً.
- 61 - وقعت برأسها على الصاعقة.
- 62 - لبست بعدها ثوباً بنياً محروقاً.
- 63 - وفقدت أنوثتها الطاغية.
- 64 - هي الآن ذكر نخيل لا ينس.
- 65 - لن تستطيع أن تقص على صاحبها
- 66 - قصصاً أخرى عن النساء؛
- 67 - اللاتي احتمن بظلمها.
- 68 - وتعرين لنسمات الصيف الطرية.
- 69 - ولا عن الغمزات المخجلة.
- 70 - التي تركتها العذراوات.
- 71 - في الأماسي المقمرة.
- 72 - النحلة البصة صارت ذات عصلات مفتولة.
- 73 - وشارب ميروم.
- 74 - بينما العاشق ضائق الصدر.
- 75 - يخرج برأسه من الباب إلى الساحة.
- 76 - بملاً صدره المعطوب بالهواء.
- 77 - ويعود حسيراً.

78 - يتوسط ساحة البيت وينظر إلى أعلى.

79 - إلى رأسها.

80 - يريد أن يقول لها يا أخت أبي.

81 - يا عمتي.

82 - لكنه لا يستطيع.

تقف نصوص الحداثة عند لحظة زمنية آتية، هي حاضرها ومستقبلها، وتسعى عمومةً بالتغيير والتحديد إلى إرساء قطيعة - على نحو من الانحاء - مع ماضيها، وكان وجودها القوي لن يقوم إلا على الإزاحة والاستبدال والقطيعة.

ولكن مثل هذا الاستبدال أو نكث الإزاحة والقطيعة لن تكون مقبولة إلا «عجراً» بوصفها نتاج رغبات قوية لتحقيق المصير، الذي لن يكون إلا وجوداً جمالياً أكثر تفرّداً؛ إذ لا يُمكن لحظة آتية - كما يقول «بول دي مان» أن تفصل عن ماضيها؛ لأنها ستكون قد انفصلت عن حاضرها، أو آتيتها في اللحظة ذاتها، فكل حاضر هو جزء من طبيعة المستقبل وماهيته؛ فالآن هو ما يولد المستقبل، وعليه تصح كل لحظة جزءاً من ماضيها، كما تغدو ماضياً بالنسبة لمستقبلها⁽¹⁾. وعلى هذا ليس ثمة مهرب من الماضي، وستجد التقاليد الحداثيّة نفسها في مارق معه، تقف منه موقفاً متعارضاً، يتجاوز حدود المقابلة أو التضاد، فيتجاوز الموقف من الماضي أو التراث أو التاريخ حدود الرفض أو السب أو التجاهل أو القطيعة إلى الحكم النقدي وإعادة القراءة.

على أن كل قراءة واعية للأسلاف هي ابتعادٌ عنهم بإعادة إنتاجهم؛ وإعادة القراءة بقدر ما تُشعّن إنتاج الأسلاف - تُغلي من قيمة الاختلاف والانحراف، لا التطابق أو التشابه. لا تمثل التقاليد الفنية مبادئ مطلقة حاکمة

لفاهيم الإبداع، ولا تجعل من نفسها أيضًا بديلاً مطلقاً لمادئ المزاج، وإنما المعول على تفاعل الأشكال الفنية معاً وتجادلها مع واقع الذائقة الجمالية وواقع التنقي اللذين هما محصلة تحادل جديد يحاول أن يستقر، ومُسْتَقَرٌّ يعاد ترتيبه، وتحدد قراءته.

كلُّ إبداع جديد هو علاقة ما مع الماضي؛ علاقة مع تقاليد النوع الذي يمثله، فضلاً عن الأنواع الجمالية الأخرى التي يتجادل معها؛ فعر معاً ثم ما مرّة لنوع يمارس الفنان على الدوام معركته الاحتلافية التي ترصد خصمين كبيرين هما التقاليد العية والذائقة السائدة. ويقف التاريخ النوعي للشعر ليكون أفقاً تنظر إليه كل قصيدة جديدة، لتصلُ العلاقة معه علاقةً محسوبة - باحتلاف الظرف الاجتماعي الخماني - بين مساحة ما من الأسراف والجدة والمفاجأة، مما يحفظ على النص اشكارة وتفرده، وأخرى من الالتزام والخضوع للتقاليد، مما يحفظ على النص تقمه المدني وانتماءه النوعي.

تتحد الدراسة من التناص - الذي لا نهت وراءه رصد أشكاله آليّة لقراءة النص تفتح على نصوص أخرى. كما أن المسألة ليست بحالٍ من قبيل دراسة مصادر الصورة، أو دراسة التأثير المباشر أو الضمني بين الشعراء، بل هي في رايةٍ منها دراسة لجماليّة التعامل مع موضوع أدبي أو تقليد فني، عبر مرحلة من مراحل تاريخيته، إضافة إلى تبصّر الموقف الفكري/ الجمالي لقصيدة أنصحها شاعر يمثّل على نحو من الأسحاء - طرفاً في شعرية أو شعرية محتمة بعض الاختلاف، تشق لنفسها جدولها الذي يتدفق عبر حارطة الشعر الغنية بتنوعها.

وتبدو القراءة التناصيّة هنا أكثر قدرة على الكشف عن دلالة النص الأدبيّة، إذ لا تستطيع القراءة السطريّة المشتركة بين جميع النصوص، أدبيّة كانت أو غير أدبيّة أن تنتج - كما يقول ريعياتير - غير المعنى⁽²⁾.

ويحقق انتهاج التناسص أمرين على الأقل؛ أولهما: بيان أن كل نص هو فضاء لتقاطع بصوص متعددة، تترتب متالياتها الرمرية إلى هذا النص الذي يمارس عليها سلطة التبديل والتحويل. وكل حيازة لمتالية رمرية من نص ما هي إعادة قراءة لها ولنصها. وثانيهما: أن النص - محل الدراسة - كما يقرأ الواقع، ويُعبر عن لحظة آنية، يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى السابقة؛ منها ما هو ديني، أو صوفي، أو أسطوري، أو شعري، بحيث يغدو التناسص نفسه حينئذ علامة على الطريقة التي يقرأ بها النص التاريخ ويندمج فيه.

إن ألقى استخدام نص محمود قري لنصوص أسلافه أنه يفتح صدره واسعا لدحول جذرات أسلوبية ودلالية من بصوص متعددة، ولكن دون أن تتجمع معا في أفق وحيد صيق، أو تتجمع لحاصره، ونعرض عليه أبوة مرعومة، يبدو معها كما لو كان امتدادا طبيعيا لها. ليضلل الاحتيال الخفيف: كيف يمكن للقصيدة أن تظفر لثرائها، كيف يمكن لها أن تصارع مرجعياتها، دون أن تقتل على يد ماضيها القوي؟

والقصيدة هنا نموذج لقصيدة النثر عندما تغرض عن اليومي، عن المديني عن الاستهلاك إلى الطبيعة، إلى الطقوسي والشعائري، إلى الرمزي الذي تكتبه لغة تتقلب في رحم التراث، وتتقافز فيما بين أدانيات قصيدة النثر، ولغة الشعر العربي القديم، ونصوص التراث الديني، والأسطوري، القديم والمعاصر.

ولكنها على الرغم من هذا الوعي الاجتماعي العميق الذي تحفل به القصيدة - تفارق لعتها إحمالا مذاق الشعر العربي القديم وآلياته، لتكتب بلغة أخرى، حريصة دوماً على تقديم حمالية مختلفة، جرضها على تقديم تجربة شعرية شديدة الارتباط موضوعيا بمجتمعها وسياقها.

يكتب محمود قري ها عن (النخلة/ الأنتى) أو عن (الأشئ/ النحلة)، على ما يمكن أن تشير إليه كل منهما؛ النحلة والأنتى كل على حده، أو تشير

إليه في ظل إشارة الأخرى وأبعادها الدلالية؛ ف لحظة ما يكتب عن النحلة؛ يكتب عن الأشي وغيرها، و لحظة ما يكتب عن الأنثى؛ يكتب عن النحلة وغيرها. ولعل مقاطع النص تهديا إلى تجليات هذه العلاقة، إذ يأتي النص في مقاطع ثلاث:

- يقدم الأول علاقة (الرجل - النحلة)، وبورته «الرجل». س (28:1).
- ويقدم الثاني علاقة (النحلة - الرجل)، وبورته «المرأة». س (42:29).
- أما الأخير فيقدم علاقة (الرجل - المرأة)، وتصيح «النحلة» بورته. س (82:43).

وتبدو العلاقة بين الشاعر والنحلة عند كل مقطع كما لو كانت بحاجة إلى استظهار علاقات أخرى قارة في عمق هذه العلاقة المتحوّلة على طول النص، في مقدمتها علاقة «الشاعر / الذكر» بـ «الأشي»، وعلاقة «النحلة» بالإنسان بعامة⁽¹⁾، وبـ «الأنثى» على وجه الخصوص حتى لتبدو علاقة الشاعر بالنحلة أقرب إلى تكامل تطبي من العلاقات السحرية؛ السط التشاكي والآخر الاتصالي⁽²⁾، فتحد الذات من اتصالها الخميم بالنحلة علامة على الاتصال المحموم به بالأشي، وفي كل لحظة تولّد فيها النحلة إشارتها إلى الأنثى؛ تعود بها الأنثى ثابة إلى النحلة ذاتها، إلى الطبيعة الأم.

وتظل النحلة على الدوام تستعير دوال تصويرها من حقل (المرأة - الرجل)؛ فالجسد النض في مقابل العضلات المقتولة والشارب المروم. ومن أنثى تقص على صاحبها أسرار النساء اللاتي احتمين بظلمها، وتفضي بأسرارهن إلى ذكر مخيل لا يتيس. لقد كانت النحلة نحلة حياء كانت أنثى، حينما كانت تميل في دلال، وكان ظنّها أبيض كالخليب.

والنحلة الرمز المتخبر للكتابة حوله - مفعمة بطاقات تتقلب فيما هو أسطوري، شعبي، ديني، صومي، سحري، شعري على ما بين هذه الحقول من تماس وتداخل.

(أ) المقدّس الديني:

تأخذ النحلة في النص بُعداً رئيسياً قوامه الإحلال والتقديس، ولعل هذا يرفده الوعي العربي الإسلامي الذي يُتَجَلّ النحلة منذ أن قرنها القرآن بكلمة التوحيد؛ إذ ترتبط في أفق التماسير بكلمة «لا إله إلا الله» بوصفها الكلمة الطيبة في قوله تعالى: ﴿ألم تر كيف ضرب الله مثلاً كلمة طيبة كشجرة طيبة﴾ (إبراهيم - 24) (III). وهي وَغْدُ اللَّهِ الْمُتَّقِينَ فِي الْجَنَّةِ لِمَنْ شُحَّ بِحَمْدِهِ وَعَظَّمَهُ (4).

وفي غير واحدٍ نأتى الأحاديث لترسخ المشابهة بين النحلة بخضرتها الدائمة والمسلم أو المؤمن بخيره المقيم. جاء في صحيح البخاري قوله صلى الله عليه وسلم: «إِنَّ مِنَ الشَّجَرِ شَجَرَةً لَا يَسْقُطُ وَرَقُهَا، وَبِهَا مِثْلُ الْمُسْتَمِ، فَخَذُّونِي مَا هِيَ... قَالَ: هِيَ النَّخْلَةُ» (5) ويذكر ابن الشحرى في أماليه قوله صلى الله عليه وسلم: «مثل المؤمن مثل النحلة، إن شاورته بعك، وإن شاركته بعك، وإن ما شئته بعك، وكذلك النحلة كن شيء منها مافع».

ولعل نصوصاً مثل نصوص حبيب الخدع إلى النبي محمد صلى الله عليه وسلم تُشهم بشكل أو آخر في ترسيخ الصورة العاطفية للنحلة في المخيال العربي الثقافي (6).

وينسب النص على استعارة مجازية محورية، تُخاطَبُ فيها الذاتُ المحكيُّ عنها النحلة بوصفها «عمّة»:

«ناداها بكل الهواء الذي يملأ صدره:

يا عمتي»

س (4، 5).

والوصف بالعمة هنا يبدو مدهشاً، مخيلاً بانقطاعه عن المجازات الشعرية السائدة عن النحلة، وهو في هذا يستعير الوصف من نصوص الحديث النبوي (IV) حيث أول النصوص التي تصوغ النحلة على هذا النحو عبر هذا المجاز، إذ يذكر الحافظ في «البيان والبيان» قوله صلى الله عليه

وسلم: «نعمت العمة لكم النحلة...»⁽⁷⁾، وفي حديث آخر: «أكرموا عمتكم النحلة...»⁽⁸⁾.

وإذا كان المص يسترفد هنا الحديث البوي بشكل مباشر، ويقتبس منه هذا المجاز، حيث يتحول الوصف العام إلى اسم خاص، فإنه في موقع آخر يناديها بقوله:

«يا أخت أبي» ص (41).

وقد يبدو هذا الوصف للوهلة الأولى مؤلداً على المجاز السابق، مبيهاً عليه، إذ العمة أخت الأب، ولكننا نجده في بقية الحديث السابق، الذي يعطي لهذه القرابة بُعداً أعمق تنحور الأنوثة القوية إلى أنوثة الحد الأعلى، إلى آدم ذاته. يقول المتن «أكرموا عمتكم النحلة»، فإنها حُفَّتْ من فضلة طيبة أبيكم آدم، وليس من الشجر شجرة أكرم على الله من شجره ولدت تحتها مريم ابنة عمران، فاطعموا ساءكم الولد الرطب، فإن لم يكن رطب فتمر»⁽⁹⁾.

(ب) المعراج الصوفي:

ويبدو الاتصال بالنحلة انفصالاً عن الآخرين، انفصالاً عن كل ما هو مُتَنَدِّلٌ ورائف، معراجاً لا ترى فيه الذات عبر «الوصول» هدفاً، لا يَشْغُلُهَا غيره. ولا تسمع معه أحداً، ليتحقق لها مقام «الوصل»، والوصل «إدراك الغائت» كما يقول ابن عربي، وهو ما يلح عليه المص. وعلى الحاجة إليه س (22، 23، 25، 26). ولا تكون ثمرة هذا الاتصال سوى اللذة الكبرى التي لا تزيده إلا شوقاً وارتباطاً.

إن صعود النحلة على ما يمكن أن تُتَأَوَّلَ عليه رحلة عرفان صوفي تُنَحْصَلُ فيه المعارف عن طريق الإحساس الباطني، والكشوف القلبية، الرحلة معراج إلى السر الأعظم، تطرح فيه الذات موبقاتها، وهمومها، وأثقالها، ووجودها القديم، إحساسها الناقص بالوجود، قصورها عجزها... لتكتسب

معرفتها، وتحس الوجود الكامل الحقيقي، وترى الحقيقة كما هي، لا تترى الاستقرار الساذج أو الظلمانية الزائفة، وإنما ترى «المتاهة»، و«المخاطر»؛ تنتقل إلى ثلثة العارفين.

ويستعير النص لمقام «الوصل» الذي هو غاية معراج الروحاني الوحدوي مفردات الجسد؛ ليعيد للذات اكتمالها الحقيقي، دونما إقصاء لأحد من طرفي المزدوج (الجسد/ الروح). فالوصل ليس مسألة إثارة حسدية، أو نزوة انفعالية عابرة، بل هو تجسيد للوجود الفعلي لقوى الحياة المادية/العاطفية، حيث النحلة أنوثة المعشوقة، إذ يمتزج في المقطع الأول الحلول الصوفي بشيق الرعبة، وتختلط طقوس الرحلة والحث عن الوحد الفعلي الأصل بطقوس الاتصال والمعاشرة.

والمقطع يشير لبعض حياتي معناد، يرتبط بالإحساب الاصطاعي للنخيل^(٧) ولكنه في الوقت ذاته يتجاوز هذه الريحات النباتية إلى تطلعات بشرية وريجات حسية مع النحلة/ الأنثى المطلقة. لقد حملت الذات إلى النحلة الملاذ أمنيات الجسد، حيث واقع المتعة وتحرير الرعبة، بعد أن أفقدها الإخفاء والكبت والتكبر وحودها الأصل.

والعلاقة مع النحلة أقرب إلى أحوال الصوفية ومقاماتهم، من حيث الأحوال مواهب، ترد على القلب من غير اكتساب، أما المقامات فمكاسب يصل إليها السالك بالنصر والمجاهدة^(١٠)، فالذات قبل صعود النخلة في حال عورٍ روحي، واحتياج كبير، تكرر وتؤكد عليه:

«كنت أحتاج إلى ذلك

أحتاج إلى الغبار والصغير

واصطكاك الأسنان في نصف طوبة

أحتاج أغراض

أحتاج طريقاً محفوفة بالمخاطر»

س (27:22).

إن الحياة المليئة بالوحدة والوحشة تتحول بعد معاينته وتَوَحُّده إلى أنسٍ وطمأنينة. وتعود لتقلب إلى إحساسٍ عميق بالمرارة والأسى في نهاية النص عند انقطاع الأنوثة عن النحلة.

(ج) المقدّس الأسطوري:

وبعيد النص في هذا المقطع الأول إنتاج هذه الدلالة الأسطورية للنحلة، والقائمة على الحصوية والتجدد والاستمرار، إذ «ربطت شعوب البحر الأبيض بين عمليات إخصاب النخيل، أو ما يُعرف بـ «الطلوع» أو التلقيح... وبين الموت ثم القيامة. والعجيب أن المسيح صاحب الولادة الخاصة؛ ولدته أنثى مستعينة عن كل ذكر، والموت الخاص، والقيامة الخاصة- يولد تحت جذع نحلة، حتى أنه في المعاجم «ذو النحلة»⁽¹¹⁾.

والنحلة في دلالاتها الأسطورية وثيقة الصلة بمِثاق الولادة والاستمرار، وفي حضارة المتوسط انحد العميق. الذي كان يمثل أطوار معتقد الموت والفناء، ثم معاودة البعث والقيامة لنفسه من النحلة طوطماً أو شعاراً.

ولعل مطاردة أصداء «عشتار» أيضاً في النص تصل لدينا بين النحلة، وما هو عشقي جنسي، وما هو أمومي أيضاً؛ فقد وَحَّد الفينيقيون بين النحلة- التي كانت أيقونة على «شجرة الحياة في الشرق»⁽¹²⁾ والتي عَدّها الساميون بعامة «شجرة الحياة في حة عَدَن - وبين آلهة الإخصاب الحنسي أو التعشيري «عشتروت» أو «عشتار»؛ فالنحلة كانت شجرة الميلاد أو شجرة العائلة عند كل شعوب عرب آسيا، في مصر، وبابل، وفينيقيا، والحزيرة العربية»⁽¹³⁾ وكانت تُصكّ على النقود في شكل نحلة وافرة الثمار⁽¹⁴⁾.

لقد تقاسمت «عشتار» في بلاد الرافدين مع «نتو» (أو «مامي» أو «نماح» أو «نخرساج») وظائف الأم الكبرى الموروثة عن العصور السالفة،

وفي حين بقيت «نتتو» الأم الأرض، صارت عشتار الحب، وروح الحصوبة الكوتية (VI).

لقد هبط الشاعر من صعوده النحلة بصدره المعطوب، يحدث نفسه:

«الآن فقط أسمع صوتي

كنت أحتاج إلى ذلك» (22، 21).

إن عشتار التي تبدت في تراتيل بلاد الرافدين وصلواتها بوصفها سيدة لشعاً،⁽¹⁵⁾ تنماهى هنا مع النحلة التي كانت تظهر فيما مضى بوصفها أبقونة لها. لقد كانت الذات بحاجة إلى هذه العلاقة، بحاجة إلى هذه الأثني، فمواقعها والالتحام بها كشف عن كل التبدلات في الطبيعة والكور، عن أن وراء هذا الوحد الظاهر المحدد وحد كوني أعمق، لا نهائي. لقد عدت النحلة مشأ لوجود الفعلي الحقيقي للحسد والروح، لا الوحد المادي المُفَرَّغ.

ويُزَدد دلالات النحلة في النص أيضاً ما يرتبط به في المخيلة الشعبية العربية من طقوس وشعائر سحرية، حيث الطقوس لحظات رئيسية للوجود، ضاع أصلها أو غاب في ليل الأزمنة الطويل، وبقيت بعض حركاتها البدئية، وتصرفاتها المرتنة، التي كانت مواقف طبيعية، وانعكاسات غريزية، بقيت لتتراسل في أعماق الوعي مع جذوة أصولها المضمرة. فيبدأ النص بالخوف والتضرع ثملاً في كتابة «تعويذة» تتحذها الذات التي تحكي عن نفسها، ويحكي عنها النص أحياناً بالغياب. دربة لها من شيء ماء، من خوف ماء؛ فترش حولها المياه الصافية، مرساة لتلك القوى العليا المهمة، فالنحلة التي تصل ما بين السماء والأرض، يغذي فروغها ندى السماء. حقيق بأصلها أن يغدو ساحة للمقدس، يُختفى به برش الماء، أصل الحياة، المثل حينئذٍ للإلهائية الممكنات، وعود التجدد، وطرده كل احتمالات العقم والانحلال والتلاشي، وليكون الفعل أيضاً توقفاً لعقد، وإبراماً لميثاق. وأيضاً تقدّم أعواد الشبح -

طبيب الراحة - قُرْبَانًا يُلقَى به إلى «قلب» النحلة، على ما يمكن أن توري إليه معرودة القلب ها؛ فهو الوسط من النحلة والمركز، وهو عمومًا القلب، حيث المشاعر. القُرْبَان مُقَدَّس، ومكان تَلْقِيهِ لا يَتَعَدُّ عن هذا.

لقد عَنَدَ الإنسان الأول الشجرة أو النحلة⁽¹⁶⁾، وتبقى النحلة في الثقافة العربية على وجه الخصوص قطعًا متفردًا يمارع سائر أنواع الأشجار الأخرى حضورها، وسطوة ذيوها، حتى لَتَبْدُو قسيمًا لها، وكأنها ليست نوعًا منها.

عند الإنسان الأول النحلة، ولم تكن عبادته موشحةً إليها بذاتها، بل توجهت نحو الروح الكامنة فيها. وهذه الروح هي ما يأخذ بلب الشاعر ويملك عليه أقطاره، فيؤسها شكلًا وموضوعًا، وعندما تَلْسُ: النحلة «ثوبًا» بيا محروقًا» يريد أن يذهب «إلى السوق»، ويشترى من أحها «أرواب رينة، وأصواء مبهرة». وهو يحار قد يدعها أن استعرب قد نهدو بحانية؛ فأية (نحلة/ أنثى) أو (أشئ/ سحنة) ننتك انشعوبة بانتظار أرواب الرينة؟ لكن، هنا تمامًا، يلمس أطراف الحيط عندما يعود بنا النص إلى أبعاد أسطورية عميقة لسحلة، حيث لا تفصل في رمزيتها بعامة عن دلالة الرينة^(VII)، وحيث تذكر لنا المعاجم «الحل» أيضًا ضربًا من الحلبي⁽¹⁷⁾

ويعود بنا النص أيضًا إلى ممارسات عربية تدور حول النحلة بوصفها شجرة الميلاد والعائلة. فقد قُدِّست العرب بعض النحللات، كحجلة يقال لها «دات أنواط» و«نحلة بحران» التي اختصوها بِجُمْلَةٍ من الأعمال الطقوسية كالاحتفال بها في مواسم معلومة، والذبح عندها، وتعليق الأثواب والأسلحة، والحلي عليها⁽¹⁸⁾.

وعلى الرغم من احتفاء الاحتفاء بالنحلة بوصفها معبودًا عربيًا قديمًا إلا أن طقس الزينة السوتية، وتعليق الملابس النسائية عليها خلال الاحتفالات الموسمية بها مع الطرح والتلقيح - ظل متواترًا في مصر حتى العصر الفاطمي والملوكي.

ومن التماس مع عشتار، إلى العبادة القديمة، ومع ولادة المسيح تحتها-
نصحي النخلة في الوعي الشعبي وكأنها ربة للخصوبة والولادة، حاصنة
لنساء المتعبات ساعة الوضع، تهويها عليهن، وتسهّل ولاداتهن المتعبة،
تقصدها الراغبات في الأمومة الحالمات بوعد الزواج والإنجاب:

«لن نستطيع أن نقص على صاحبها

قصصاً أخرى عن النساء

اللاتي احتمين بظلهما

وتعرين لنسمات الصيف الطرية

ولا عن الغمزات المخملة

التي تركتها العذاراوات

في الأماشي المقمية»

والنص على طوله يستدعي الاعتقاد القديم شحيد الشجرة لروح
الخصوبة. ولكنه لا ينف من التراث الشعبي أو من فكرة الخصوبة فقط عند هذا
الحّد، بل نخده بتماس مع ما نخدثنا به الأغنية الشعبية عن «طالع الشجرة» (19)،
مع ما بين النصين من تفاوت في مستوى اللغة بين الفصحى والعامية، وتفاوت
إيقاعي بين نص شعبي مُفعم بالإيقاع وآخر يتخلّى عن العروض ويحفت
الإيقاع فيه، إلا أن غنى الدلالة والتخييل يظل حامعاً بين النصين، حيث تظل
الشجرة والنحلة مصدرًا للحير المتنظر الذي هو وجود كامل وحقيقي في
نص الفصحى، و«بقرة» في الأغنية الشعبية، التي لا يفارقا حليها في النص
الفصيح:

«سكب في قلبها حليب أصابعه» من (13).

أو مشبهاً به «طلعها الأبيض:

«كان طلوعها الأبيض تذكّاراً

موشوماً على قلبه»

من (10:9).

ومثل فعل «الصعود والارتقاء» التيمة الأساسية الجامعة بين النصين، فصلاً عن تشابه النهايات، والترنيم الشعبية المعركة في بساطتها، المتخمة بالتخييل والرمزية «ظاھرھا الفرح، وباطلھا موجع إلى حدّ الأسى والانكسار»⁽²⁰⁾، حيث لم تُدرك الذات مطلبها؛ فالمعلقة أنكرت. فانها الخير، ولم تُدرك منه أقل القليل.

ولعلنا نقف على تقاطعات عدّة للقرة في الموروث الفرعوي مع النخلة في الموروث العربي والأسطوري العام، حيث كانت البقرة «تحتور» مثل الروح الحية للأشجار، وكانت «الحتحورات السبع» أشبه بالجنّيات اللواتي يقررن مصير الطفل عند مولده⁽²¹⁾. وفي المقابل كانت الولادة المقدّسة للمسيح تحت نخلة، وتؤمر مريم بأن نهزّ إليها حدها؛ فيساقط عبيها رطناً جيا.

وكذلك أحد العلاقات بين القرة والنخلة خصوصية فريدة عندما ترتبط كل منهما بالموت؛ فحيث كانت القرة في «منف» حارسه جبل الموتى⁽²²⁾ وحداً سعف النخلة في التصور الشعبي الإسلامي يوصع على قبورهم ليقبهم شرّ الحساب والعذاب، وما كان السعف في يد رجل أو امرأة في العصر المسيحي إلا دليلاً على شهيد حقق النصر الأعلى⁽²³⁾ وإلى جانب الشهادة كان النصر، حيث كان أيضاً شعاراً دائماً على النصر، وما إمساك المسيحيين بسعف النخيل يوم الأحد إلا تذكير بدخول المسيح أورشليم ظافراً.

(د) الذكورة/ الأنوثة:

أشرنا إلى أن الشكل الفيزيائي للنخلة يمدنا بأساس قوي لباء استعارة الحلة بوصفها «أنثى»، وهي استعارة ترفدها الإحالة اللغوية إلى الحلة بوصفها «مؤنث». ولعل تصورها بوصفها أنثى هو ما يفتح الباب لومرة من الاستعارات التفصيلية المرشحة لهذا التصور، والتي تندفق عبر النص. غير أن عوامل أخرى تدخل لتعميق هذه الترشيدات وإزاحتها إلى طرق غير معتادة كاسترفاد المصوص التراثية المميزة والمؤسسة للتصورات الثقافية العامة حولها،

على نحو ما يستعير تعبیر النبي صلى الله عليه وسلم عن النخلة بوصفها «عَمَة»
أو «أخت أب».

ويفتح علينا تصور النخلة بوصفها «عَمَة» أفقاً تخيّلياً واسعاً لتأمل
علاقات الذكورة والأنوثة، واشتجارها عبر هذه الاستعارة، أو عبر الاستعارة
الأخرى التي تبدو خلاً لها؛ توازيها ولا تساويها: «أخت الأب»، خاصةً
عندما تعود بعلاقة الأبوة إلى آدم. فالعَمَة تمثل طبيعة «الأشئ». بما هي كائن
بيولوجي، اجتماعي، نفسي. ومثل أيضاً علاقات «الذكورة». بما هي نسب
اجتماعي، وانتماء عائلي، وهوية قبليّة (VIII).

ويفاجئنا النص بما ينقص ترائب علاقات (الذكورة/ الأنوثة)، يقول:

«لكن الغيمة المارة على رأسها لم تَدُم طويلاً

وقعت برأسها على الصاعقة

لَبَسَتْ بَعْدَهَا ثوباً بَنَيْتُ مَحْروفاً

وَفَقَدَتْ أُنُوثَتَهَا الطاغية

هي الآن ذكر نخيل لا ينس» (س (64:60).

فإذا كانت المرأة - فيما يرى البعض - تُصَوَّرُ عند «فرويد» - طبقاً
لمفهوم الحسد القسبي، أو الغيرة من العضو الذكري Penis Envy - بوصفها
«رجلاً ناقصاً»، وهو الأمر الذي عُدَّ أحياناً تصوّراً مُنطَوِّياً على امتنانٍ لها،
فإن النص يتصرّ لالأشئ (الأم والمعشوقة)، من حيث يصور الذكر بوصفه
«أشئ ناقصاً»؛ لقد ضَرَبَتْ الصاعقة النخلة الأني فصارَت ذكراً. ف (الذكر
= مُشَخَّخُ الأَشئ)، حيث الصاعقة على الدوام عقاب من الله أو القوى العليا في
الوعي الديني والأسطوري. وكما كان الإنسان قديماً يعتقد في مغادرة الروح
لشجرة عندما يلحقها أذى فإن النخلة هنا تفارقها أُنُوثَتها عندما تضربها
الصاعقة (IX).

ويمكن لنا أن نسأل هنا أيضًا: هل تُقدّم الذكورة بوصفها خصاءً للأُنوثة، (الذكر = حصي الأنثى)؟ أم تعود الأُنوثة هامشًا على الذكورة، نزول؛ تبقى من النخلة ذكورتها؟ ولكن الذكورة حينئذٍ وجود ناقص، مجرد «ذكر نخيل لا يَنْبَس».

ولعل اعتبار الأصل في النخلة الأُنوثة لا الذكورة عودة للوعي البدائي الأمومي، الذي يجعل من العائلة بشكلها الأبوي القائم ليست أقدم أشكال المجتمع الإنساني؛ إذ يسيّقها شكل لا يقوم على قيم الذكورة وسطة الأب، بل على قيم الأُنوثة، ومكانة الأم، حيث تبلور التجمّع الإنساني الأول تلقائيًا حول الأم التي شددت عواطفها وحدها الأسا، حولها في أول وحدة إنسانية متكافئة هي العائلة الأمومية، **حلية المجتمع الأمومي الأكبر** (24).

وهل تعيد النخلة على هذا النحو إلى آلهة أنثى كبيرة هي الأم - الأرض، التي كانت مركزًا للحياة الروحية، فيما قبل الثقافات الذكورية - التي شهدت صعود الآلهة الذكور، والتي طُستْ مُحرّقة حتى في أعني أشكالها ذكورية مثل هذه الآلهة الإناث؟ أم تعيدنا إلى حالة أولى للوجود الكوي، بعيدًا عن هذه الثانية؛ حيث النخلة هما معًا (الذكر والأنثى)؟ أم تدفعنا للتساؤل حول واقع هيمنة أحدهما على الآخر لتعيد وضع المسألة وضعها المناسب الصحيح، بعيدًا عن هيمنة الذكر وتسلّطه، حيث الذكر أبدًا لا يُخضع الأنثى، بل يُفرّج إليها على نحو ما كانت الدات في المقطع الأول من النص، حيث العلاقة مع الأنثى «معراج صوفي» تسلكه الدات الذكورية لتُمنح كيوتنها، فتصبح الذكورة وكأنها في «التمركز حول الأنثى»، ولكن هذا التمرکز ليس إلا تعزيزًا للأُنوثة، ودفع بها إلى شروطها الطبيعية بعيدًا عن علاقة هامش تمرکز.

وفي مقطع آخر من (59:48) تُسقط النخلة «بدحة» غليظة على «أسف» القاضي، الذي «يشتفض»، و«يأسف» على «وقاره»، لكنه يعود و«يقهقه» لأول مرة في حياته.

قد يبدو الأمر مُدَاعِبَةً أو مُشَاكَسَةً أو «هَزْزًا» كما يقول النص. ولكنه فعل «يطوي على معنى آخر يتجاوز حَقَّةَ الظل علما يأخذ معنى التمرد ونقد السلطة، ممثلة في هذا القاضي الذكر الذي يأتي رمزاً على النظام الأبوي، والوصاية الذكورية على الحكم بالحق، والتكلم بلسان العدل؛ فتستخف بما يتلبس الذكور من تقاسيم العقل والحكمة الراسحة والخبرة المزعومة والثقة.

وإذا كان «الوجوم» معنى ذكورياً فإن الأُنثى تتخذ من «الهشاشة» و«المداعة» معنى أنثوياً لفضح هذا الوجوم الكاذب؛ وحيداً تُحْجَمُ الدعاية والمشاكسة - التي تتخطى بها الأُنثى قواعد السلوك الاجتماعي - هذا النظام المفرط في صرامته المطهرية، وتحذله: «نُصِيع وفاره وتعله يتفَضُّ».

ويمثل القاضي الموقف عبر الاقتباس المرتقي: «ضَعُفُ الطَّالِبِ والمطلوب». ويحيلنا نقادو السائل بين سياق الآية وسباق النص على معنى «السُّبُ» الذي هو مركز أحيافتي. لقد سبَّ السُّبُّ الناسَ (شيئاً) لا يستطيعون استغاده مه. ﴿وَإِنْ يَسْأَلُهُمُ الدُّبَابُ شَيْئاً لَا يَسْتَفِيدُوهُ مِنْهُ، ضَعُفُ الطَّالِبِ والمطلوب﴾ (الحج/ 73)، وسَلَبَتْ النحلة القاضي (وقاره)، ولن يستطيع استغاده منها، فمهما كان ضَعُفُ المطلوب (النحلة/ الأُنثى)، فالطالب (القاضي/ الذكر) أَضْعَفُ منها^(x).

لقد رافق سقوط الأموثة عن النحلة دخولها في دورة صمت سوف تكون مؤشراً على الانقطاع المرافق لغربتها الذكورية.

ويبدو الصمت الذي هو فعل إرادي - خلافاً للعي والحسنة - جامعاً بين النحلة وصاحبها؛ فالنحلة:

«فقدت أنوثتها الطاغية» من (63).

و«هي الآن ذكر نخيل لا يتلبس» من (64).

أما صاحبها فهو:

«يخرج برأسه من الباب إلى الساحة

يملاً صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسيراً

يتوسط ساحة البيت وينظر إلى أعلى

إلى رأسها

يريد أن يقول لها يا أخت أبي

يا عمتي

لكنه لا يستطيع» س (82:75).

النحلة أيضاً:

«لن تستطيع أد تقص على صاحبها

قصصاً أخرى عن النساء

اللاتي...» س (71:65).

الصمت هنا ليس طاقة سلبية تعود إلى العجز إزاء قوة خارجية تقهرها على الصمت، وإنما فعل اختيار مُرّ، تعبّر عن حالة من الانهزامية والبؤس الشديدين؛ لم يدخلها وقوع الصاعقة برأسها دورة الصمت، وما أدخلها هو تحولها إلى ذكر أو فقدانها لأبوتها. شيء من الخجل، وربما من العار والخزي! والصمت مع ذكر النحل من باب (القُدرة) مع انصراف الرغبة، أما مع الذات فلا ينفصل عن الهرمجة؛ ذكر النحل «لا يَبْس»، والنس: التَكْمُ وتحريك الشعاع بشيء، وهو أقل الكلام⁽²⁵⁾. وأما الشاعر فقد عاد «حسيراً» من تطلعه إلى النحلة، وهو حال يضرب في الانتظار، والترقب، واستدامة النظر، والتعب، والإعياء، والرهق. هي النهاية «الانقطاع»^(XI) هو المحصلة.

يريد أن يقول لها: «يا أخت أبي، يا عمتي، لكنه لا يستطيع». فهل
دحل الشاعر دورة العي بافتقاد النخلة لأنوثتها؟ وهل صمت النخلة/ الذكر،
أو صمت صاحبها بديل عن البيان؟ هل فاض الحال عن أن يُعرِّب البيان عنه؟
فأعجرت سطوة الأول قوّة الأخير؟ الصمتُ ها صمتٌ من قُرط وجود المعنى،
صمتٌ من اضطدّم بفقر كلماته، لا بفقره إلى الكلمات.

وتتحول العلاقة بين الذات والنخلة من علاقة قابلة للانفتاح على
الآخرين عبر المشاهدة أو السماع أو المعاينة إلى علاقة خفية، وتراسل باطني،
لا يُعرب فيه كل طرف عن منطق، لا يتكلم به، ولا يرويه، ولا يرويّه أحدٌ عنه،
فالرواة لا يروون سكون الصامتين، ولا يبيّن أي طرفٍ عن شيءٍ للآخر، وإنما
يبيّن كلُّ منهما للآخر بحاله - كما يقول المصوّفة - فصمتُ كلِّ منهما حينئذٍ
هو بيانه الذي انتقل من عبارته إلى ذاته؛ ليبين هو نفسه عن حاله.

النخلة الأشي في النص لا تغطي الأثرية بمقومات الذكورة، أو تنبأها
لتنافس الرجال، وإنما تنقص من موقعها بوصفها أشي العلامات الرامزة
للمذكورة؛ فتنقص العقل والوقار بسلوكها مع القاصي، وتنقص اللسان أو
البلاغة عندما تصبح ذكر بخيل لا ينس، وتنقص القوة العضلية عندما تفقد
معها أنوثتها الطاغية.

ويتصل بذكورة الرمز/ النخلة وأنوثته أيضًا إلحاح النص على موضعها
من البيت:

- «النخلة في ساحة البيت تميل في دلال» س (6).

- «ألقى مياهاً غزيرةً حول ساحتها» س (19).

- «بينما العاشق ضائق الصدر

يخرج برأسه من الباب إلى الساحة

يملاً صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسراً»

س (77:74).

- «يتوسط ساحة البيت، وينظر إلى أعلى

إلى رأسها»

س (79:78).

والخارج النص على ذكر النخلة مقروناً بساحتها التي تتردد في النص مرّات أربع، وقد يكون من السهل التّفكّر في المشهد بوصفه مشهداً (طبيعياً) يعتاده البيت الريفي، إلى أن يعدو مألوفاً دون أي جدال، ولكن اعتياده وإفهامه لا يسرعان عنه المعنى بأية حال، أو يُفقدانه خصوصية الدلالة، إذ «الأفصية الروتينية لمنارل [نحدثنا] عن نوع الممارسات التي تدعّمها» (26).

إن الساحة المكشوفة في البيت الريفي، التي يمكن للنخلة أن تست فيها - تمثل علامة فارقة بين فضاءين: فضاء معلق مُسبّح مسقوف، وآخر مفتوح مكشوف على السماء. تمثل الأول عالم الأسرار الباطنية؛ خصوصية الأسرة، وعلاقتها السريّة، عالم لنوم، والولادة، والعزلة، حيث الدات وخصوصياتها وأنشطتها المرتبطة بالظلمة. أما الساحة فتتمثل الانفتاح على السماء، على الطبيعة، على المطر، والبرق، والرعد. تمثل أيضاً الانفتاح على الآخرين؛ حيث الأسرة في علاقاتها بالحارج؛ العائلة، والقبيلة؛ حيث علاقات الماضي؛ السب، والمصاهرة، والتقاليد، وكل ما يمثل هذا الماضي من رصيد يشكل حاضر اللحظة، ومستقبلها. الساحة انفتاح على الأضياف، والعُزباء، والعابرين. الساحة باختصار هي (عالم الذكّر)، في مقابل (عالم الأنثى)

الساحة (فضاء ذكوري) في مقابل (فضاء أنثوي) هو سائر البيت، ووسطه، ووسط هذا الفضاء الذكوري تقوم النخلة لتخلخل بأنوثتها فضاء الذكور:

«النخلة في ساحة البيت غيل في دلال

تلقي سلاماً هنا

وسلاماً هناك»

س (8:6).

والعجب أنها بدأتها تُكرّس لقيم تغذي بالأساس الثقافة الذكورية، من حيث: الماضي، والعلو، والشموح، والظل، وهي كلها مقومات يستهلكها الذكور عبر التأكيد على هويتهم، وقيم الكيونة، من خلال هذه الساحة التي تمثل فضاءهم المختار.

النخلة هنا - في الوسط من الساحة تمثل - فيما تمثل قيم الرعاية، والاحتضان، والحدب؛ لقد عرّفت كيف توسّع من دائرتها الذاتية لتحضن الآخرين؛ تسمح لهم بارتقائها، والنهل من ملكوتها، تبسط حوها على الجميع، تبتّ بعضاً مما وهبت من حياة وخصوبة في الآخرين؛ فتبهيم الخصوبة، والوعد بالزواج، والإحباب، مستحبةً نهيمات العذارى كما تصل رحمها الأزلي برحم النساء المتعبات؛ لتسهل عليهن ولادتين

النخلة هنا تمثل فيه المجتمع الأمومي الذي يُجمع ويُؤخذ، لا المبدأ الأبوي الذكوري الذي يُفرّق، ويضع الحواجر، والحدود.

الكل يخفّل بها أمه، وألصق من حوله به هو، وهو الصنفهم جميعاً بها، ولكها في اللحظة ذاتها - هي كلها - لكل أحد، ولهم جميعاً معاً.

(هـ) النص وأسلافه الشعريين:

يتقاطع الشاعر بكتابته عن النخلة على هذا النحو مع سلفين كبيرين من أسلافه الشعريين، كلاهما رائد من رواد تاريخ هذا الشعر - على الرغم من اختلافه معهما - أحدهما هو امرؤ القيس، أما الآخر فهو أحمد شوقي. وحسب يتقاطع ما هو نثري مع ما هو عمودي، ويتقاطع نص من موحات التجديد الأخيرة مع دروة من دُرَى بضجه القديم ممثلاً في امرئ القيس، ودروة أخرى من دُرَى استعادة هذا البضج في العصر الحديث ممثلاً في شوقي، ليدلّل النص بهذا التقاطع على أن الشعر حلقة واحدة مع اختلاف أشكاله، ومع

الافتراق العميق بين شعرية نصوص شوقي وشعرية نصوص امرئ القيس وكذلك شعرية نص محمود قري - ثمة جوهر واحد يجمع بينها، وثمة حقيقة واحدة، هي الحقيقة الشعرية، التي تتعدد وجوهها، والتي تتجلى في قصائد ونصوص في عصور متفاوت وتباعد، ولكنها تظل جميعها على طريق واحد هو طريق هذه الحقيقة. فالشعر جوهر أو هيولي تتلبس أشكالاً مختلفة ومظاهر متباينة.

لقد كانت المخلّة في الشعر - على الدوام، فيما أنصور - أفقاً تشبيهاً، يحتاج منه التصوير الشعري أحياناً تخيله حول المرأة - على وجه الخصوص. ولم تكن موضوعاً شعرياً حديثاً بالالتفات إليه، أو الكتابة فيه، وإن أمكن لقراءات حصرية أن نرى في صورة المخلّة في بعض الأحوال معاني ودلالات خاصة، ومتمردة. فإني أبدأ تظلم مشهراً به هي على الدوام أفق مواز لموضوع شعري آخر.

ويأتي شاعر عظيم مثل شوقي ليلاحظ هذا المنحى في الكتابة الشعرية، ويرى في المخلّة ذاتها حدارة بأن تكون موضوعاً شعرياً كبيراً، تجاهله الشعر العربي، أو غفل عنه، فيقول:

أليس غراماً خلّو القضا ندم من وضيقك وعطل الكُضْب
وانثنى في الهاجرات الظلال كأن أعاليك كُن العُشْب
وانثنى في البيد شاة المَعِيل جنبها بمجانِب أخرى خَلْب
وانثنى في غرصات القصور حسان الدُمى الزائبات الرُخْب (27)
ولكن ملاحظة شوقي - فيما يبدو - كانت أكبر حجماً مما صاغه لسد هذه الثغرة، على نحو ما كتبه في القصيدة السابق بعض آياتها.

فآياتها لا تكاد تتعدى الانتصار الموضوعي أو المطبق للنخل، بما هي مكون حياتي ذو أهمية في الحياة المادية للبشر، فيترحم لهذه الأهمية. وشوقي هنا لا يلتفت إلى النخل إلا بما هي مكون من مكونات الواقع. لا بوصفها

مكوناً شعرياً تحفل به القصائد، ويَتَّخِذُ كياناً رمزياً على شيء ما، أو موضوعاً بذاته، تحتل فيه قيم التحليل الأدبي صدارة الاهتمام، وغايته الأولى.

النخلة عند شوقي هي النخلة في إحالتها المادية، أما النخلة عند محمود قري فمفتوحة على الرمز، على الأنتى، على التراث، على الآخر، على الكتابة... وأيضاً على النخلة ذاتها. على أن التقاطعات النصية الأكثر كثافة بين نص النخلة ونصوص الشعر القديم الأخرى نغدها مع نصوص امرئ القيس.

وعندما يحفر النص عند الجذور عائداً إلى امرئ القيس وشعره عن المرأة - فيما صُفِّت تحت مسمى «العرل» - فإن الأمر لا يتعلق حينئذٍ بشعر يتوحد شكلياً إلى المرأة في حين يرمي لأشياء أخرى، وإنما هو شعر يعود إليها بكلية مراميته وحزنياتها، وكأنه عنى هذا النحو بعيداً إلى بداية أرساط الشعر العربي بالمرأة.

والكتابة مع هذه العودة تعوض عنى عنصر قد يُهْمَشُ بشكل دوري في بعض الكتابات التي لا ترى في الشعر إلا رديفاً للسياسي أو الاجتماعي الاقتصادي مما لا ترى معه في مثل الكتابة العربية عن المرأة سوى مساحات من السذاجة والتشاغل بها عما هو أكبر.

يقول شاعر لعبي: «يبدو أن المغامرة باتجاه المرأة لم تُعَدْ تُشكِّلُ في الضمير المستتر من الجملة العربية الغامضة، كما كانت في الماضي، مغامرة وحيودية، كما لو أن الكينونة الأنثوية لا توحد على محمل الجد، ولا يجري الإيمان بأنها تستأهل، هي ذاتها، شعراً يليق بها، ليس بما يحيطها، أو يرضي - فحسب - السعادة المغلفة على نفسها للذات الشاعرة. لم يكف الخطاب الشعري المعاصر عن استحضار المرأة رمزاً لكل نوع: للوطن، للأمة العربية، للحزب، لم تكن تُخاطب - في الغالب - كجغرافيا آدمية، ككينونة مستقلة، وفضاء خاص» (28).

على أننا نجد افتراقات رئيسية بين نص محمود قرني ونصوص امرئ القيس، إذ:

- تتحول شقبة امرئ القيس ونزواته المتعددة إلى واحدة متفردة عند محمود قرني، دون أن تطالها السذاجة، أو تقتلها المجانبة، فكان اللقاء في المقطع الأول بمثابة فض مقلوب للبكارة، فتحت النحلة به عليه حياة أخرى، وصحته وجوداً كاملاً. قابلت افتقاره الشديد باحتواء كبير ولذة مفعمة.

- وبينما يركز امرؤ القيس على رجولة (رجل) إزاء الأشي - يركز الآخر على المرأة إزاء الرجل، على أنوثة الأنثى إزاء (الرجل).

- نص المعينة، على سبيل المثال، وليس هكذا نص «النحلة»، تَبْجِيلٌ لِلذَّكْرِ الْمُغْوِي الَّذِي يُوَكِّدُ فِي كُلِّ لَحْظَةٍ عَلَى قُدْرَتِهِ لِرَجُولِيَّةٍ، وَجَاذِبِيَّةِ الذَّكُورِيَّةِ؛ فلا تفض معامرة حتى يدخل في أحرج، ولا نوحى الحديدة إلا بأنها قد بدأت مدرس، وأن هذه اللحظة إحدى لحظاتها الحبة الدافقة.

ويبدو وقد جعلته قدراته كما لو كان مترنسا به من قبل الأخرى، اللاتي كن في انتظاره، أو كن دوماً على موعدٍ قَدْرِيٍّ معه.

- نص المعينة يجعل من حيازة النساء متعةً بداتها، ولا يَرُدُّ على أي علاقة فاشلة إلا بعلاقة أخرى لينمي عطالة شاعرها.

ولكن على الرغم من هذا الاختلاف والتباين هناك مساحات واسعة لتقاطع والاشتباك بين نص «النحلة» والمعلقة:

فإزاء شقبة امرئ القيس، وبحسب الذبوع عن المتعة، كان افتقار الذات الشديد لها، بما جعل من متعته لذة مازوحيّة، لا تنفصل عن العار والصفير واصطكاك الأسان والمخاطر التي تشارف بالمتعة حد الألم. ففي قرار عف الرغبة يولد الافتقار رغبة في العنف.

كما أن إشارة النص لدلالات الأمومة المضمحة بها هذه الأشي المعشوقة

لا تكاد تفصل عن ولع امرئ القيس بأمومة المرأة، إلى جانب أبوئتها، فكلاهما حاضر في معامراته ونزواته عبر كُنى المعشوقات وأوصافهن؛ فس «أم الحويرث» و«أم الرباب» ب (7) إلى «الحبلى» و«المرضع» ب (15).

- وكما كان الوصول إلى الأنثى صعباً، بعيد المال، لا يتأتى إلا عبر طريق «محفوفة بالمخاطر» (س 26)، ولا تتصور «المتاهة» (س 27) إلا على نحو منه.

كانت أنثى امرئ القيس «لا يُرام خيالها» (29) ب (22)، تجاوز أحراساً إليها ومعشراً عليه حرصاً لو يُسرُّون مقتله ب (23).

- وإذا كانت أنثى امرئ القيس امرأة تخدر، أو الحياء، الذي لا يُرام، «يجوز» إليها «ساحة الحى»، وينحى به بطن حيث ذي فداًب عقتل ب (28)، فأنتى محمود قري امرأة الساحة، امرأة الاكشاف والعين «في ساحة البيت تميل في دلال» (س 6)، انتقاها حيث «كان النهر ربيعاً حافاً» (س 17)، ودعاها «ساعة إشراق الشمس» (س 30)، بسما أنثى امرئ القيس يأتيها «إذا ما التُّربيا في السماء تَعْرَضَتْ»: أو شكت على السقوط، حيث غفلة الرُقباء.

- وبينما «تندلل» فاطم على امرئ القيس: «أعاطم مهلاً بعض هذا التندل» ب (18)، تميل النخلة «في دلال» س (6)، تلقى سلاماً هنا، وسلاماً هناك. وكما تمتع امرؤ القيس بأشاه غير مُعجِّل ب (22)، حيث تمهل، وتمكث، غير خائف أو مُدعور، أنس الشاعر المعاصر بنخلته/ أشاه:

«دَتَى عراجينها بتوتة ولين

فأصبحت امرأة ذات أزداف

س (45-47).

ساحرة وملونة»

- وبسما نجد البياض في النخلة/ المرأة، عند محمود قري، في قلبها وطمعها:

«ينام على قلبك الأبيض حتى الصباح» س (33).

«كان طلوعها الأبيض كالحليب تذكراً

موشوماً على قلبه» س (10،9).

كانت الأنثى عند امرئ القيس «مهفهفة بيضاء» ب (31)، و «بيضة خذر» ب (22)، و «كبحر مقاباة البياض بصفرة» ب (32).
- والمياه التي تلقى حول الأنثى في نص النحلة، تعذي ذرة امرئ القيس «عذاها عير الماء غير المحلل» ب (32)، وأيضاً دللت للنحل فخرج أبوه (الزدي الذي ينبت وسط النحل) أيضاً ناعماً، فكانت ساقاً أثناء ذلك في بياضهما.

- وعلى حين يشبه امرؤ القيس شعر أشاه شديد السواد في كثافته، «قنو النحلة المتعشك» ب (35)، ويقول عنه.

«غداؤه مستشدرات إلى الغلا تصل الدار في مثنى ومثلي» ب (36).

بماهي محمود قرني بين أشاه والحجة قرني: شعراً أحضر يخامر الأصابع س (31)، «يطلع ناعماً من غممه» س (32)، إنه أثبت كما لدى امرئ القيس.

- وكما كانت أنثى امرئ القيس «هضيم الكشح» ب (30)، وكما حدثنا عن «كشح لطيف كالحديد محصر» ب (37)، كان خصر الأنثى في نص «النحلة» «يشبه حاتم قديس» س (34،35) ولعل تعين الإضافة إلى القديس يحيلنا إلى راهب امرئ القيس، ومنارته:

تضيء الظلام بالعشاء كأنها منارة تلمس راهب مبتلي ب (39)

إد جعل أثناء لحسها وبياضها كالسراج المضيء. ولعل اختيار الراهب ادعى لظهور الضوء لطارقين لعلو صومعته، ولأنه يصي، حيث يطفئ الناس نارهم، ولكن لا تحمي مع هذا دلالة الانقطاع والتشتت التي يقرنها كل من امرؤ القيس ونص «النحلة» بحديثه عن المرأة، كل بحسب طريقته.

- والحب العارم الذي يجرف الشاعر في نص «النحلة»:

«استسلمي للزاعي فأتا أحبك حتى النهاية» س (41، 42).

وعندما تحولت النحلة إلى ذكر نحيل أضحي

«العاشق ضائق الصدر

يخرج يرأسه من الباب إلى الساحة

يملاً صدره المعطوب بالهواء

ويعود حسيراً» س (74: 77).

هو نفسه الحب الذي يمتلك امرأة القبس في معلقته:

«وما إن أرى عنك العماية تنجلي» ب (26)، «إلى مثلها يربو الخليم صباية»

ب (41)، وكذلك قوله:

«تَسَلَّتْ عَمَائِمُ الْفَوَادِ عَنِ الصَّبَا وَلَيْسَ هَوَايَ عَنِ هَوَاكِ بِمُنْسَلٍ»

ب (42).

لقد كانت الحنة بوصفها موتيفة نصية هي اختيار الشاعر الحمالي، وكانت النحلة/ الأنتى هي (انتخال) الذات واصطفاءها. وفي المعجم: محل الشيء: صفاه واختاره، وانتخلت الشيء: استقصيت أفضله، وتنتخلته: تختيره. ونخائل القلوب: النيات الخالصة (30). ولم يكن هذا الانتخال بعيداً بحال عن طائفة واسعة من النصوص نسعت بأمساجها عروق النص، ليؤكد بلارم الفائدة أن قطيعة قصيدة الشر مع أسلافها الشعريين وهم نقدي. وأن الأسلوب المتفرد لا يصعه الشاعر من فراغه المعلق عن الآخرين. وإنتاج النصوص لشعرية مختلفة، أو ماقصة لا تعني أنها لا تحمل مورثات تعود بها إلى نصوص أخرى، حتى ولو بدلالة النقص.

إن كل نص مهما كان اختلافه تعود بها إشارات إلى ذاكرة منجزة، يمكن لهما معاً أن يُقرأ في حديثهما.

الهوامش

(I) محمود فرسي، واحد من أبرز شعراء قصيدة النثر خاصة في مصر الآن، ومن المهتمين أيضاً بالحوار حولها وحول الشعر. نشر للآن خمسة دواوين، هي:

- حَمَامَاتُ الْإِشَادِ: سلسلة أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - مصر - 1996م.

- هراء لشعراء العام: سلسلة كتابات جديدة - الهيئة العامة للكتاب - 1998م.

- حبول على قطيعة البيت، دار الأحمدي للنشر - 1999م.

- طرق طيبة للحفاه: سلسلة أصوات أدبية - الهيئة العامة لقصور الثقافة - 2000م.

الشیطان في حقن التوت، ميريت للنشر والمعلومات - مصر - 2003م. ومنه هذا النص، الذي سوف نشر لسطورة بالرمز (س).

(1) بول دي مان، انعمى وسيدرة، رحمه سعيد القادسي، مشروبات مجمع الثقافي، أبو ظبي، 1995م، ص 225: 255

(2) ب.م. دوباري، نظره الحسيع يعرف المختار حسني

<http://www.fikrwanakd.aljabriabed.com/n2811hassani.htm>

(II) ليست ملاحظة التشابه بين الحجة والاسباب من قبل الملاحظة العادة، بل تحدثت في الوعي الإنساني بعامة، عندنا اعتقد أن ثمة أرواحاً تسكنها، والأمر ليس من باب المجاز، وإنما يعود إلى طبيعة ارتباط الإنسان بنفسه بالكون عندما يؤسس ما حوله. يردد هذه العلاقة مشابهة الحجة شكلياً للأسباب، ولأنتهي غنيداً. يقول القروي «إنها تشبه الإنسان من حيث استقامة قدمها، وطولها، وامتياز ذكرها عن أنثاها، واختصاصها بالنجاح. ولو قُطِعَ رأسها هلكت، ولطمعها راحة المني، ولها علاف كالشيمة التي يكون الولد فيها والحمد الذي على رأسها لو أصابه آفة هلكت الحجة، كهينة منح الإنسان إذا أصابه آفة، ولو قطع منها عُصْر لا يرجع بدله كعصو الإنسان، وعندها يُعْرَضُ كعشر يكون على الإنسان» انظر القروي (ركر كما بين محمد بن محمود) عجائب المحلوقات قُتِمَ له وحققه: هاروق سعد - دار الأفاق الجديدة - ط 5-1403هـ/ 1983م. ص 63، 64. والقصيدة نُصْرَحُ بهذا التشابه أيضاً «نحن متشابهان إلى حد بعيد» ص (28).

(3) يقوم السحر التشاكسي أو المحاكاتي على أن الشيء يُشَبِّه الشيء، وأن المفعول يتبع عته. ويقول المبط الاتصالي أو الشلاسي على أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تفصل في علاقة تعاطف بحيث أن ما يطرأ على أحدهما يؤثر بالضرورة تأثيراً مباشراً على الآخر، حتى بعد أن تتفصل في وقتاً. انظر: جيمس فريزر: العنصر الديهي، ج 1 ص 142، 83.

(III) في مقابل الكلمة الطبية/ كلمة التي حجد/ الحجلة باستقر أروها في الأرض، وصعودها إلى السماء،

نأتي الكلمة الخيفة/الخطلة تصفها الريح تحيّا وشمالاً. قال قتادة: «ما أعظم لها في الأرض مستقر»، ولا في السماء، مصعداً إلا أن تلم عن صاحبها حتى يولي بها يوم القيامة». انظر أبو حاتم السجستاني (سهل بن محمد بن عثمان) كتاب الحبل. حققه وعلق عليه وقدم له د. إبراهيم السامرائي. دار الفواء للنشر والتوزيع. مؤسسة الرسالة ط 1، 1405هـ/ 1985م ص 37، 38. ويصل الإحلال حذو في قول السجستاني: «ومما كُرم الله - تبارك وتعالى - به أهل الإسلام، وكُرم به الحبل أن ليس في بلاد الشُّرك منه شيء»! السابق ص 42.

(4) عن أبي الربيع عن جابر عن السي (قال: «من قال سبحان الله العظيم وبحمده، عُرسَتْ له ليلة في الجنة». انظر: الترمذي (محمد بن عيسى بن سورة) الجامع الصحيح (نشر الترمذي)، تحقيق: كمال يوسف الحوت. دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع للمجلد الخامس. ص 477.

(5) عن ابن عمر قوله: قال رسول الله («إن من الشجر شجرة لا يسقط ورقها، وإنها مثلُ المسلم، فحذوثي ما هي، فوقع نسس في شجر شواذني، قل عبد الله. ووقع في نفسي أنها النخلة، فاستحييت ثم قالوا: حذوثنا ما هي يا رسول الله، قل: هي الجنة». انظر: البحاري (محمد بن إسماعيل بن إبراهيم) صحيح بحاري، المجلس الأعلى للدراسات الإسلامية - لجنة إحياء كتب السنة ورواية الأوقاف مصر القاهرة - 1418هـ/ 1998م. ط 4 كتاب العلم - ج 1 - ص 58.

(6) عن ابن عباس بن مالك: «... رسول الله (كان يحطّ إلى حدّ من نخلة، فله بعد المير تحوّل إلى المير، فحزّ الخدع، حتى به رسول الله صلى الله عليه وسلم فاحصه، فسكن، فقال رسول الله (لو لم أخصنّ لحزّ إلى يوم القيامة». انظر: أحمد بن حنبل المتمدن. ت. أحمد محمد شاكر. دار المعارف مصر 1396هـ/ 1950م ج 4 - ص 128.

(IV) نختلف هذه القراءة مع قراءة سابقة لمدبوان ككل، أخرها الناقد/ صبحي حديدي ودارت محصلة تعليقه على هذا النص على فطرة الشاعر على ردّ اللغة إلى جذورها العربية البكر؛ إذ يحاطب الشاعر في هذا النص أنثى بالفعل، ولكنها من نوع خاص، يفتن أن يستدعيه الال من الحزن التصويري الخالوف، ولعله يشقّ هماً يرى على ذلك ثبات المديح على إطلاق العنان للمجاز؛ إذ يحاطب الشاعر أنثى بالفعل، ولكنها أنثى محنة! ويرى أن تقديم الحنة في محار العنة أحت الأب، أو تلك التي تشتري لها أرواب ربة تقدمت يشك شروط التوافق المسبق، لأن مساحة الدلالة أيّا كان انبساطها يفتن أن يقدم الحنة على هذا النحو، وهو بهذا يرد اللغة إلى عرايتها البكر، إلى جذورها الأقل تماسكاً مع الذاكرة الشعبية الساجرة المراسخة في الوعي، والأكثر تشابهاً مع الكائن والعاصم والخام وغير المسكشف انظر

<http://www.jehat.com/ar/default.asp?action=article&ID=6907>

وكان قد نشر أيضاً بالصحيفة الإلكترونية. الحوار المتمدن - العدد 1098 - 2005/2/3
وهو لبّ الاحلام معه؛ إذ يرى أن مكمن شعرية هذا النص لم يكن في ابتكار مثل هذه

الصيغة الاستعارية (كمجار العمة أو أخت الأب أو شراء أرواب الرمية)، فهي محازات موروثة من أبيه، وإنما مدار الأمر - كما تنويع الطموحات كثير، حتى بعد الإبحارات الكبيرة الشائقة على موطنها أو التويع عليها، لإنتاج إشارات الخاصة، فضلاً عن دلالة التعامد على نصوص مركزية في الحيلة العربية وإعادة استخدامها.

(7) الحافظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. مكتبة الخارمي، ط5، 1405هـ/1985م ج1 ص230.

(8) العجلوي (إسماعيل بن محمد) كشف الحياء ومريل الإكس عما اشتهر من الأحاديث على ألسنة الناس. أشرف على طبعه، وتصحيحه، والتعليق عليه: أحمد القلاش مكتبة دار التراث - القاهرة. ج1 - ص195، 196.

(9) السابق: نفسه.

(V) ينقل بدور القذاح من الحلقة الذكر إلى أرهاق الحلقة الأشي

(10) د حسن الشرفاني معجم العرب من سنة 1992م ط2، القاهرة.

(11) مرئى الربيدي (عبد بن محمد بن محمد) ناس العرب، من من حوهر القاموس مكتبة الحية - بيروت - 1966م مادة: (حج)

(12) عيب سرج الرمة، من أمم، الأدب، وأخذ، ص29.

(13) شوقي عبد الحكيم، مدحه المونكور، لأساطير العرب مكتبة مدبولي - القاهرة - 1998م. ص665

(14) شوقي عبد الحكيم: السابق. نفسه.

(VI) نقول عشثار عن نفسها.

أنا الأول، وأنا الآخر

أنا البهي، وأنا القبيصة

أنا الزوجية، وأنا الطردة

أنا الأم، وأنا الابنة

أنا العاقز، وكثر هم أهائي

أنا في غرس كبير، ولم ألتخذ زوجاً

أنا القابلة، ولم أحب أحداً

وأنا ملوثة أعاب حنلي

أنا العروس وأنا العريس

وروحني من أعني

أنا أم أبي، وأخت زوجي

وهو من نسلي»

انظر: هراس سواح: أعر عشتار، الإلهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط7، 2000م. ص 7.

(15) هراس سواح: أعر عشتار، ص 152.

(16) انظر: جيمس فريزر: الفصل الذهبي، الهيئة العامة لقصور الثقافة - الجزء الأول - الكتاب (2)، فصل عبادة الشجر

(VII) كانت دلالة الرتبة عمراً محورياً في رمية الرحلة عند قدماء المصريين ومن تبعهم في ذلك مبتدأ في سكان حوض المتوسط، وبخاصة الإغريق والرومان. انظر: فيليب سبرج: الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ص 298.

(17) ابن منظور لسان العرب دار المعارف مصر مادة (بحل) (18) انظر: - ابن هشام (محمد بن عبد الملك) السيرة النبوية، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، الناشر: مصطفى البابي الحلبي ط2، 1375هـ/ 1955م. ج1 ص 33.

- ويقول باقوت الحميري بالقلأ - فيما يبدو - عن ابن هشام: «وكان أهل حران يومئذ على دين العرب، يحدون بحدة إلهة عظيمة، من ظهرها، لها عدد في كل سنة، فإذا كان ذلك العيد، علقوا عليها كل ثوب حسن وجمود، حتى النساء، انظر باقوت الحميري (شهاب الدين) أبي عبد الله: معجم البلدان دار صادر/ دار بيروت 1404هـ/ 1984م. المجلد الخامس. مادة (بحر ان). ج5 ص 266

- د. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الحاهلية ودلالاتها. دار الفارابي، بيروت/ العربية محمد علي الحامي للنشر والتوزيع - تونس. ط2، 1994م ج1 ص 274.

(19) تقول الأغنية:

يا طالع الشجرة

هات لي معاك مَهْفَرة

تَجَلِبُّ وتَسْنِي

بالمَقْلَة الصبي

والمَقْلَة الكسوت

يا مَن يَرِي

دَخَلْتَ بيت الله

لَمْ يَمُتْ رسول الله

برغط في حمام أعتر

يا ريت أنا دعة

انظر. د. صابر العادلي: يا طالع الشجرة. مجلة العمون الشعبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب -

العدد 56، 57 - يولي/ ديسمبر 1997م ص 41 54

(20) د. صابر العادلي: يا طالع الشجرة ص 43.

(21) جورج بورر (وآخرون)، معجم الحصار المصرية القديمة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2

1996م، ص 130.

(22) جورج بورر، السابق: نفسه.

(23) هيب سبرغ الرمور في العن - الأديان الحيات ص 297.

(VIII) ومن عجب أن مقولة النوع النعوي تفصي على «الشغل» بأنه مما يُذكر ويؤثّر فأهل

الحجاز يؤثرونه، على السري «الحسن» (الكلمة) (رحمن 11)، وأهل نجد يُذكرون،

قال الشاعر «حسن من أنظر أصح مني» انظر. الريدي: تاج العروس مادة (ن خ ل)

حتى «الحن» (مرد لا حن) «تأثرت ذول وصمد» في حل مقولة النوع الطبيعي بالذكر؛

فكما نجد «الحن» نجد «الحن» «كما يقول الدمي» فضلاً عن «ذكر الحن» كما

بالص. لقد وقع الشاعر على قول كما يسم منولته في الذكوة، ولأنولته، يتقلب هو أيضاً

في التذكير والتأنيث

(IX) ربما قدمت بصورة هذا التحول المساوي العامص للحن، بعيداً عن دلالات المسخ والصقل

والعقاب، خاصة وأن الحلة هي التي «وقعت برأسها على الصاعقة» (س 61)، حيث يُبين

العن الحنة اتجاهياً غير تصور يجعل منها «الأعنى» بالنسبة للصاعقة، على غير ما يفصح به

الواقع البصري للحننة الحياتية، ومن ثم يربطها بمطومة القيم المترتبة المرتبطة بهذا التصور

الإنعامي باعتبار (الأقوى، الأجل، الأسمى، الأكمل. وكل ما هو إيجابي) «أعلى»،

و(الأضعف، الأسوأ... وكل ما هو سلبي) «أدنى».

(24) فراس سواح. ثمر عشتار: الإلهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علا الدين. ط 7-

2000م ص 31، 32

(X) يقول الجاحظ تعليقاً على الآية الكريمة «إنما قرع الطالب في هذا الموضع بذكره وضيقه،

إذ غر صغفه عن صغيب مطلوب لا شيء، أضعف به، وهو الذباب» انظر: الجاحظ (أبو

عبد) عمرو بن بحر) الحيوان. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. للمجمع العلمي العربي

الإسلامي/ دار إحياء التراث العربي ط 3، 1388هـ/ 1969م ص 37، 38

(25) الريدي: تاج العروس. مادة (يس).

(XI) يقول للمعجم. حبر البصر بخسر كل وانقطع نظرة من طول مدى وبصر حسير كبل. وفي

التبريل العربي: ﴿يَنْقَلِبُ إِلَيْكَ الْغَنِيُّ حَامِتًا وَهُوَ حَسْبُ﴾ (المثلث/4). قال الغزالي: يريد بقلب صاعراً، وهو كليل، كما تحسر الإبل إذا قُوتت عن هزال أو كلال، ثم قال: وأنت القصر فإنه ينسحر عند أقصى سوغ الظور. انظر: الريدي: تاج العروس. مادة (حسر)

(26) مايك كرايغ: 'الحجرات الثقافية؛ أهمية الحجرات في عصر الظواهر الإنسانية' ترجمة: د. سعيد متناق. عالم المعرفة - الكويت العدد 317 - يوليو 2005 ص 47

(27) أحمد شوقي: ديوان شوقي. توثيق وتبويب وشرح وتعليق د. أحمد محمد الحوفي. دار بهجة مصر للطبع والنشر. القاهرة ج1 ص 47. ونحذر الإشارة إلى بعض النصوص المتفرقة، على نحو قصيدة الأمير الصنعائي، التي مطلعها:

نظم هو البدر إلا أنه كلم أو أنه النور تخفى عنه الظلم

والتي يحكم فيها في المقاصبة بين اللعب والتمر، رداً على قصيدة راسه بها أحد أصدقائه. وفي قصيدته نسمع جدال كل من الحب والحل وحكمة بهما ومنها قوله

هل قال لي هري الكول من عب أو قال هري يمدح لخل لو فهموا

وقد علوت على الأشعر لا أحد يخالني منه بالأسدي ويسهم

وأنت محتاج للأعداء من حطب روى بها حمت لا عاف ولا لدم

انظر: 'الأمير الصنعائي' (عبد بن عبد الأمير، محيي الصنعائي) ديوان الأمير الصنعائي. قدّم له وأشرف على طبعه علي السيد صاحب نادي مطبعة المدني القاهرة. ط-1 1384هـ/1964م.

(28) هاجر لعبي: الشاعر العربي بوصفه دوجواناً

<http://www.perso.ch/slaibi/poet%20arab%20dojoan.htm>

(29) انظر ديوان مرئ القيس. تحقيق محمد أبو العصل إبراهيم. ط4 - دار المعارف. مصر. وإلى المتعلقة فيه تعود أرقام الأبيات في الدراسة التي نشر إليها بالمر (ب)

(30) انظر تاج العروس: مادة (نخل). ??



قصيدة النثر بين القيم الجمالية والإيقاعية

عبدالله السمطي

1 -

ما هي المعايير الجمالية التي يمكن عبرها قراءة قصيدة النثر، وتحديد قيمها الفنية ودرجات ترائية النصوص من وجهة قيمة؟ وكيف يتسنى لنا القول بوجوده أو رداءة نص ما في قصيدة النثر؟

إن طرح السؤال هاهنا بهذه الصيغة يمكن أن يأخذ في الحسبان عدة أمور:

- أولاً: إن قوانين القصيدة النثرية، ليست قوانين نهائية مغلقة، بل هي متحركة ولا نهائية ومتغيرة بفعل تطور القصيدة النثرية نفسها، ومن هنا ما كان شعرياً وقيماً بالأمس يغدو بفعل التكرار غير شعري اليوم.

ثانياً: إن الكثافة، والإيجاز، والتوهم والسمات التي افترضتها سوزان برنار في قصيدة النثر، ونقلها أدونيس وأسي الحاج إلى العربية، ليست سمات مغلقة، بل هي سمات مفتوحة يمكن الإضافة إليها والتجديد من خلالها.

- ثالثاً: التوسع التجريبي في قصيدة النثر العربية، الذي يبدأ مما هو غنائي،

ويرى إلى ما هو واقعي ووجودي، عابراً إلى وجهات سورالية، ورمزية، قد لا يجعل من القول بـ «المعيار الجمالي» بعداً ثابتاً في قراءة نصوص قصيدة المثر.

رابعاً: تعدد مستويات اللغة والأساليب في قصيدة المثر، يقف عائقاً في اعتنا هذه المستويات نوعاً من التقييم الفني، فهناك لغة مركبة معقدة (لدى أدونيس مثلاً) وهناك لغة متقشعة مسطحة مباشرة (كما نجد في تجربة قصيدة المثر المصرية في التسعينيات مثلاً)، وبين هذين المستويين هناك مستويات وأساليب متعددة متنوعة (1).

وعلى الرغم من ذلك فإننا نحال «نص أدبي»، ولا بد من وجود معايير ما نشير بهاية الأمر إلى سؤال القيمة، لارتباط ذلك بالإطار الوعي للأدب، وكما يوضح صلاح فضل، فإننا «حين نطلق مسمى «نص» ينبغي أن نأخذ في الاعتبار ما يسمى بالنية الشعرية، وهي طبيعة الأعراف والشفرات النوعية للأدب... فإذا كان النص اللغوي يحدد بأنه إنتاج مباشر لعمليات الكلام، ويتشكل في حملة من الدوال والمدلولات، فإن اللغة الأدبية التي تتمتع بوضع فردي خاص في الواجهة السيميولوجية تجعل النص الأدبي لا يمكن اعتباره مجرد ممارسة متعينة للنص اللغوي، بل هو رسالة ناجمة عن نظام محدد من المفاهيم والشفرات. وبالفعل فإننا بدون أن ننسى المستوى التعبيري للغة الأدبية - الذي يعتمد على الشعرة اللغوية - لا بد أن يبرز في النص الأدبي الخواص الناجمة عن توافق حملة من عمليات التشفير، وعلاقاتها الجدلية وترتيبها البيوي، مما يجعلها تولد شعرة أدبية عامة يعتمد عليها في تحديد الأحاس أو العصور الأدبية» (2).

وهذه الشعرة الأدبية العامة، أمر جوهري لقراءة النص الأدبي، وتحديد مرتبته الفنية، وإضائة مكانته الجمالية والدلالية، بحيث تصبح هذه الشعرة

العامة بمثابة المحددات الفنية المبدئية التي ينطلق منها النص، متطابقاً معها أو مجاوراً إياها، كما أنها وكما يبين تودوروف تصبح «عمود كتابة» فإن «في كل عصر يصح عدد معين من الأنماط الأدبية معروفاً معرفة جيدة لدى الجمهور، بحيث يعتمد عليها مفاتيح (بالمعنى الموسيقي للكلمة) لتأويل الأعمال. يصح الجنس الأدبي، هنا، على حد عبارة هـ. ر. جوص (أفق الانتظار) إن الكاتب يستلطن بدوره هذا الانتظار فيصبح الجنس الأدبي لديه (عمود كتابة). وبعبارة أخرى فإن الجنس الأدبي غط كان له وجود تاريخي ملموس، وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور»⁽³⁾.

لكن هذه القيمة لا نصح قانونياً أرضياً، لأن ارتباط قصيدة النثر كنص مفتوح بالحدثية وانشاقاتها، وبالوعي ما بعد الحدثية التحول، جعل سلم القيم الشعرية متغيراً، ومرئياً ارتباطاً شديداً بتحويلات العصر عساه، لذلك ستصبح قراءة هذه القيم محكومة بالتحويلات الزمنية، وصحح قراءة مؤقتة ترتبهن لتأججات حيل معين، ولا ترتبهن بالضرورة بإخار قصيدة النثر بوجه عام.

ويشير تودوروف إلى أن «بمجيء الشعرية طرح من جديد المسألة المحتومة: قيمة العمل. وما إن نسعى مستلهمين مقولاتها لوصف بنية عمل معين وصفاً دقيقاً حتى يواجه الاحتراز نفسه المتعلق بإمكانية تفسير الجمال. إننا نصف البنى النحوية والانتظام الصوتي لقصيدة ما ولكن ما الجدوى من ذلك؟ هل يسمح لنا هذا الوصف بفهم علة الحكم على هذه القصيدة بالجمال؟ وهكذا يوضع مشروع إقامة شعرية صارمة موضع شك»⁽⁴⁾.

كما تحرم بعض المحددات المفهومية لقصيدة النثر بصعوبة وضع معايير جمالية نهائية لها، فالشروط السوزان برنارية الثلاثة التي تحدد أساسيات قصيدة النثر وهي: الوحدة العضوية، المجانية، الإيجاز⁽⁵⁾ لا تتوفر كثيراً في قصيدة النثر العربية، حيث تصل المسألة إلى وجود شروط أخرى تناقض هذه

الأساسيات، ففي نماذج كثيرة في قصيدة النثر العربية هناك إسهاب ورصد للتفاصيل اليومية والمشاهد الواقعية، كما أنه لا توجد وحدة عضوية بل تفكك ووضي دلالية، فهناك نصوص لا تتشكل من بنى كلية ومعلقة، كما أن المجانية لا تتوفر في نصوص كثيرة منتجة على الأخص في السبعينات والثمانينيات من القرن العشرين⁽⁶⁾.

وهناك تحديدات أخرى لقصيدة النثر، حيث يحدد أدونيس تجلي هذه القصيدة في بعدين: الذهنية، والاعتماد على العقل، حيث يرى أن «قصيدة النثر قائمة على نوع من التحليل، أي أن الذهنية جزء أساسي من قصيدة النثر، والذي يكتب قصيدة نثر، يتحول كفاحه إلى نوع آخر، أي إلى احتفاء هذه الذهنية الملزمة جوهرياً لقصيدته.

الكتابة الثرية - صمم التعبير العربي - ردة فعل مقصودة وعنيفة ضد الانفعال السريع والعاطفية. هي عملية إدخال العقل في اللغة الشعرية. ولعل أهميتها تكمن - صمم إطار الشعر العربي في هذا الشيء، أي في الذهنية. العالم شيثان - على حد تعبير الفيشاغوريين - عدد ونغم، أي أن للعالم وجهاً كمياً هو العدد، ووجهاً كيفياً هو النغم. النثر عدد، ولعل الكفاح العميق لقصيدة النثر هو أن تتحول إلى نغم. غير أن الشعر موجود في العدد والنغم، أو فيما وراء العدد والنغم⁽⁷⁾.

يبد أن الانتماء إلى ما هو شعري، يجذب في النهاية قصيدة النثر إلى إطارها الواعي، وبالتالي يمكن أن يحدد بعض المعايير الجمالية التي صممتها بعض النصوص التي غدت بمثابة النماذج العليا التي يمكن القياس على قيمها، والتي مثلت المراتب الأولى لأية تجربة شعرية جديدة في مجال قصيدة النثر، وهي النصوص التي أنتجها رواد قصيدة النثر خاصة المئتمين لجماعة (شعر) ومنهم: أدونيس، محمد الماغوط، أسى الحاج، شوقي أبي شقرا، كذلك

نتائج المرحلة الشعرية التالية لهؤلاء الرواد لدى سركون بولص، وديع سعادة، نزيه أبو عفش، قاسم حداد، بول شاؤول، عباس بيضون⁽⁸⁾.

2 -

إن ما يحدد القصيدة فناً وما يجعلها تترى في النسق الشعري: قصد الكتابة ودرجة الانحراف عن النثرية، وهنا في قصيدة النثر فإن الانحراف عن النثر اليومي الإخباري الذي لا يوجد به قصد فني هو بداية السلم صوب الصعود إلى تراتبية نسقية للكتابة، وهنا يتحول هذا الانحراف ليصل إلى درجة الشعرية عبر قصد الكتابة الفنية، وبالتالي استثمار الآليات الجمالية التي يتيحها الشعر بوجه عام، وتفتحها محركات هذه الكتابة بوجه خاص⁽⁹⁾.

وتعتمد قصيدة النثر على حملته من الآليات التي يمكن صياغتها في هذا السؤال:

لماذا يحتفظ شكل قصيدة النثر؟ وعم يتحلى، وماذا يقدمه؟

عبر القراءة النصية المكثفة لنصوص قصيدة النثر، ومن خلال ما سيطرته البحث من نماذج، نرى أن قصيدة النثر بوصفها شكلاً شعرياً، من الوجهة التقنية والدلالية تحتفظ بالتالي:

1 الشكل.

2 - توزيع السطور.

3 - بنية الحذف.

4 التكرار.

5 - تجربة الكتابة.

6 - طريقة الإلقاء (الصوت).

7 - الفضاء المجازي.

8 - التخيل.

9 - التساؤل.

10 - تقديم المعنى.

وهي في سبلها إلى اعتماد هذه الآليات تتخلى - بدرجات ما - عن:

1 - التشكيل باللغة، واستثمار اللعبة النغمية بالنص، صوتياً ودلالياً.

2 - الأداء الاستعاري والبياني للصورة.

3 - البنية المنظمة والمحمية.

4 - التناص وتوظيف الموروث والأساطير.

5 - العصر الاجتماعي (اجتماعية النص) (موت المحاطب).

6 - الوزن العروضي.

7 - المكان وجمالياته المباشرة.

8 - الشكل البيني المضمّن.

9 - مفهوم اللغة الشعرية.

10 - الإنشادية والغنائية والتخاطب.

يبد أنها تقدم الآليات الفنية التالية:

1 التفاصيل الصغيرة وتعيين الأشياء وتوصيفها.

2 - العطر السوربالي للوجود، والإنسان، عبر إشاعة المفارقة، والسخرية،

والدعاية السوداء.

3 الاهتمام بالأنا الشاعرة واستيطان الذات.

4 استثمار النص السيميائي توسع في الصورة المشهدية، المونتاج،

السيناريو.

5 - شعرية القبح الجمالي (جمالية التشويه).

6 الواقعية، ورصد الهموم اليومية، والعادي، والمألوف.

7 - تحويل الكلام من المعنى إلى الإيحاء.

8 - البنية القصيرة.

9 - التكثيف.

10 - الأسلوب الكثائي.

إن الآليات الأولى التي تحتفظ بها «قصيدة النثر» هي آليات شعرية عامة، هي آليات تضعها في جوهر العملية الشعرية باعتبارها نظاماً شعرياً تقدمه الشعرية العربية القديمة والمعاصرة، وهي على الأعب تنحلي عن بعض الآليات التي طرحتها انقصيدة التعبيلية التي حوطت عني الوزن العروصي، والأداء الاستعاري والثناء المضحى المركب أحياناً في تاجانها النصية، مما تكاد قصيدة النثر تستقل بعض الآليات التي يمكن أن تمثل حصائص فنية لها، تركز عليها في نتائجها المتعددة.

وإذا كان للشعر أن ينهض على الصورة فلا بد أن يكون لهذه الصورة الشعرية سواء بلاعية أم مشهدية نوع من الفاعلية الجمالية المؤثرة، هذه الفاعلية - فيما يرى أبو ديب - «تتلور حين يتناول الخبال الخلاق الأشياء، بما هي رمور مباشرة، مدركة تستثير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدلالات في وضع ثقافي معين، له طبيعة محددة تقريباً ثم يهز الأشياء يقتلعها ينفض عنها حقليها الخاص المدرك، ويعمدها في صوء حديد لا تعرفه العين ثم يقدمه في جسد القصيدة» (10).

وتلح قصيدة النثر على الصورة المشهدية بوصفها بديلاً للصورة البلاعية التي كانت تعتمد التشبيه والاستعارة والكناية إطاراً تكوينياً لها، أما في قصيدة

النثر فإن الصورة عبارة عن مشهد يومي على الأغلب، أو حملة من المشاهد الشديدة الواقعية التي يرصدها منتج هذه القصيدة بشكل يستثمر الآليات السيمائية في نقل المشهد وصياغته كاللقطة، والسيناريو والمونتاج، ففي ممارسة المشهد الشعري يتوخى الشاعر أن تكون عينه لاقطة للمشهد الدال فحسب، ليس كل ما في المشهد ينبغي رصده ووضعه، وحدها العناصر التي يمكن شعرتها، وتوليد دلالتها هي ما يمكن رصدها.

إن المدى التخيلي الذي ينتجه صنع العصور المشهدية في قصيدة النثر، ومقدرة الشاعر على صياغته بعد معياراً من المعايير الجمالية الملفتة في تجربة قصيدة النثر، خاصة في مراحلها الأخيرة في نهايات القرن العشرين.

كذلك فإن ما يحمي قصيدة النثر، ويجعلها سبة متماسكة شكلياً ودلاليًا هو نهوضها على سياق سردي يحمل الترابط الحكائي قائماً من أول النص حتى نهاياته، على اعتبار أن هذا الأفق السردى الذي يستثمر آليات السرد من أحداث وشخص، ورمال ومكان معين في أجواء النص سوف يحفز الشاعر على قول شعري يصب في بؤرة واحدة، وفي اتجاه واحد يتمثل في هذا السياق السردى.

كذلك فإن وجود رؤية محددة لموضوع محدد، والتناسق الشكلي للنص، وتوجيه الضمير في البنية السحوية للنص، وجدة الحقل الدلالي (معجمية النص) من المعايير التي تستند إليها القراءة المعيارية في هذه القصيدة. وهذه المعايير لا يتم الحكم عليها فردياً، بمعنى أن وجود هذه الآلية من عدمها لا يصبح حوالياً في تحديد معيار شعرية النص، وكما يشير كمال أبو ديب: «هكذا لا يكون ثمة من كبير جدوى في تحديد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال أو الموقف الفكري أو العقائدي... إلخ، إذ إن أيّاً من هذه العناصر في وجوده

النظري المجرد عاجز عن منح اللغة طبيعة أخرى.. ولا يؤدي مثل هذا الدور إلا حين يندرج ضمن شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية.. والنية الكلية هي وحدها القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة لها»⁽¹¹⁾.

ويمكن أن نحدد هنا أيضاً جملة من المعايير التي يمكن تمثيلها عبر قراءة نصوص القصيدة النثرية، تتجلى في:

- 1 - القصيدة، حيث قصد الكتابة بهذا الشكل، ويخرج عن ذلك الخطأ، والمشهد الفني بالقصة القصيرة أو الرواية.
- 2 - الطاقة التخيلية، بحيث تعمل هذه الطاقة على استشراف الصور الشعرية البلاغية والمشهدية الكر، **والوصول بالنص** إلى أقصى درجاته الإبداعية، سواء على مستوى التحرير، أم الموضع، أم الرسالة الشعرية.
- 3 - النظام والوحدة، حيث يقضي وجود هذا النظام إلى توسم معايير ثابتة في نسق الكلام الشعري، ووظيفته داخل القصيدة، وميزه عن أنظمة الفنون الأخرى ووحدةها، وميز الشكل الشعري عما يجاوره من أشكال شعرية أخرى.
- 4 - مستويات اللغة: إن تعدد مستويات اللغة في قصيدة النثر، واحتشادها باليومي والتفاصيل الصغيرة، والسير الذاتية الصغيرة، يعطي إشارات مهمة حول مستوى القصيدة الفني أسلوبياً ودلالياً.
- 5 - التنوع الإيقاعي: حيث تتيح الفضاءات الإيقاعية المفتوحة لقصيدة النثر أن تنوع في هذه الإيقاعات، وأن تجدد في صياغتها بين مرحلة ومرحلة، وبين تيار شعري داخل هذا الشكل وتيار آخر.
- 6 - بنية التركيب: إن انضباط القصيدة في بنية تركيبية ملحوظة لها خواصها الظاهرة البسيطة أو المعقدة، يعطي ميزاً لهذا الشكل.

7 - الرؤية، الموقف من العالم، الرسالة الشعرية: ينبغي لقصيدة النثر - بوصفها فناً شعرياً، أن تقدم رؤيتها وموقفها من العالم، وأن تعطي رسالتها الشعرية، وحمولاتها الدلالية مضمرة أو متجلية، لبيان مصداقيتها الفنية، وتحملها تبعات وجود هذا النص.

8 - المعرفة والتحرية: حيث تدل القصيدة على مقدار عمقها الدلالي الوعي، بتحلي قدر من المعرفة بالإنسان والعالم، والكتابة عن الأشواق الإنسانية، والقيم المختلفة، سواء جميلة أو قبيحة لاستيلاد تجربة شعرية متوهجة.

9 - دينامية التحول: أن تظل القصيدة دائماً في محرق الاستقصاء، وأن تصهر التجارب الأخرى لاندفاع تحارب جديدة، تتحقق فيها دينامية التحول، وأن تأخذ دائماً إلى الخلد الدنم، الحيوي، المتغير

إن هذه المعايير، هي معايير يمكن اقتراحها علىصوص قصيدة النثر/ لكنها تبقى معايير نسبية. لا معايير مطلقة في قراءة قصيدة مراوغة، تحريرية لا تفرمي صيغة، ولا تنوقف عند شكل، لكن هذه المعايير ربما تكون هي الأقرب إلى قراءة نماذج هذه القصيدة الراهة.

ويحدد عبدالرحيم مراشدة بعض المعايير في شعرية قصيدة النثر ويرى أنها تتمثل في:

1 - الشعور بوجود مسافة التوتر - حسب كمال أبو ديب - في كتاب الشعرية.

2 - الشعور بوجود صورة مرتكرة على الذهنية والمرجعية الخيالية إضافة للواقع.

3 - الشعور بارتكار الص على حملة مبنية بناءً اختزالياً، يستند بالضرورة على مبدأ الاقتصاد في اللغة - حسب رولان بارت في كتابه الدرحة الصغر لنكتابه.

4 - الشعور بوجود سمة شفهية تطوي على كلام الجماعة العفوية أو ما يسمى بالمحانية.

5 - الشعور بوجود إيقاع، ولكنه الإيقاع الأكثر انفتاحاً، كإيقاع المردة من الساحية الصوتية والسماعية ونسق الانسجام والالتحام.

6 - استثمار الفضاء النصي.

هناك عصر لا يمكن تحديده، ومتعلق بمنشئ النص، ويتصل بعوالم الداخلية ووجهة نظره من العالم والحياة والوجود⁽¹²⁾.

ومما يتجلى في قصيدة النثر ما يسميه محمد العباس بـ «شخصية الخطاب الأدبي» حيث يلفت إلى ذلك بالقول «هاك قاموس بسيط، وشديد الصلة بالمحيط الاجتماعي. والتعلق باليومي والمعاشي، يبدو في أغلب الأحيان أقرب إلى شخصية الخطاب الأدبي»⁽¹³⁾.

لقد تحولت قصيدة النثر بفعل هذه الشخصية إلى ما يشبه السير الذاتية المصغرة، وهذا التحول الذي يتكرر في معظم نتاجات قصيدة النثر نهايات القرن العشرين، يحد من نطاقات هذه القصيدة، ويجعلها معزولة اجتماعياً بتركيزها على هذه السير الذاتية المحض. إن هذا التحول يقودنا إلى التساؤل: هل هناك منطلقات باتت كالكوالب الجاهزة في قصيدة النثر مثل: اليومي، الحياتي، الشخصي، المهمل، المسكوت عنه، وحولت الأداء الشعري إلى وصفه؟؟

إن ما يؤخذ على بعض نصوص قصيدة النثر، يتمثل في: غياب الإمكان الجمالي في البنية النصية، وتشابه - بل تطابق الأساليب الشعرية أحياناً، وتشابه التحارب، والفقر اللغوي والبلاغي (الحياد اللغوي) وضيق المعجم، وفقدان الإيقاع الملموس بأشكاله اللغوية والنحوية والموسيقية، والقطيعة مع الماضي برموزه وأساطيره وصوره ومخيلاته، والدوران حول الذات والجنس، وموت

الانفعالية، وموت المخاطب، وغياب الاستثارة الجمالية لحظة الكتابة، وغياب القضايا والهموم الوطنية أو الاجتماعية، وفقدان التجريب المثير، والتشابه مع النصوص المترجمة، والخلط بين مفهومي الشعر والشاعرية.

لكن هذه المآخذ - على كثرتها - لا توجد سوى في النصوص غير الفنية التي تقدمها بعض أصوات عقد التسعينيات في القرن العشرين، لكنها لا توجد في النصوص التي تتسم بشعرية متميزة تعبر عن تحولات هذه القصيدة واستقصاءاتها الفنية كما نرى في النصوص التي قدمها شعراؤها الرواد (14).

إن مشكلة قصيدة النثر الجمالية أنها تحاول ابتكار كتابتها عبر التوفيق بين لغة النثر (التوصيلية) ولغة الشعر (الإيحائية) والتوصل ليس هدف الشعر بالضرورة لأن الشعر يعترض فيه ألا يمكن توصيلاً بالمعنى المضموني للكلمة، بل عليه أن يكون مشعاً بالدلالة وقادراً لتأويل القرآني المتعدد لأنه كلام الذات أو كلام الروح الخفي الإشرافي، عبر التشكيل باللغة، لأن اللغة هي أداة الشعر الأولى والأخيرة، وهاجس اللغة هو هاجس المعرفة، كلما توغلت في دلالاتها وتشعباتها كلما توغل التأويل في النصوص، وكلما تعددت مستوياتها الإيحائية.

3 -

شغل سؤال الإيقاع جانباً كبيراً من المعاهيم المحددة لقصيدة النثر، لا باعتباره نظاماً ملموساً يتبدى بشكل فيزيقي متعبر ومتنظم، ولكن بوصفه نظاماً كامناً في القصيدة، ينبغي تحديده وتأطيره بشكل جلي.

إن المساحة البارزة التي احتلها هذا السؤال، تفرص على الباحث الإشارة إلى أبرز الإشكاليات الإيقاعية التي تتصل بقصيدة النثر، وهي إشكاليات تابعة في الأساس من كون أن هذا الشكل لم تتم قراءته إيقاعياً في

حل الدراسات التي تعرضت لدراسة الإيقاع⁽¹⁵⁾. ولعل ترتيب أولويات هذه الإشكاليات، سوف يقودنا إلى التحديد النظري لها بإيجاز، وذلك من خلال النقاط التالية:

- أولاً: العلاقة بين الشعر والإيقاع، وبيان الأهمية الجمالية والوظيفية للإيقاع.

- ثانياً: تحديد الفارق بين الوزن والإيقاع، وقيمة الوزن العروضي في إنتاج الشعرية العربية.

- ثالثاً: قصيدة النثر وعلاقتها بالوزن العروضي.

- رابعاً: إيقاعات قصيدة النثر.

3-1 -

يتميز الفن الشعري دون الأحاس الأدبية الأخرى بنظام إيقاعي محكم، وفي الشعرية العربية فإن هذا النظام يتمثل في الوزن العروضي، أو البحور الشعرية كإيقاع موسيقي منظم وملموس، وهذا النظام الذي يتمثل في تكرار عدد معين من الوحدات الموسيقية المنتظمة تتواتر بين المتحرك والساكن عبر خط عروضي يتنظم في البيت الشعري المنتهي بقافية معينة في الشعر العمودي، وبعدد يريد أو ينقص من التفعيلات في السطر الشعري في القصيدة التفعيلية أو (الشعر الحديث)، هذا النظام مايزال سارياً في الشعرية العربية على مدى أكثر من خمسة عشر قرناً، وقد يتخذ أشكالاً إيقاعية متعددة، لكن جوهره الرئيسي المتمثل في ستة عشر بحراً عروضياً، يظل هو النبع الموسيقي الإيقاعي الذي تنهل منه مختلف التجارب الشعرية الموزونة.

ولا يتمثل الإيقاع في مجرد حضور البحر العروضي، بل إن حضوره الحقيقي يتجلى في إيقاعية تركيب الألفاظ، ومدى التناسق الهارموني الموسيقي

فيما بينها، وفعالية التركيب النحوي للبيت الشعري أو السطر الشعري إذا كانت القصيدة ترى في سق الشعر التفعيلي.

إن البحر العروضي يعطي فحسب انتظاماً لعدد الحركات والسكات في البيت الشعري أو السطر الشعري، ويتحكم في طول أو قصر هذا العدد تبعاً لمخطط العروضي، لكنه لا يعطينا الشعور بالإيقاعية الحقيقية إلا إذا صاحب ذلك نمطان إيقاعيان آخران:

الأول: إيقاع التركيب اللعوي، الصوتي والدلالي، من جهة التناسق بين الألفاظ واختيار أبعاد صورية متلائمة ومتحاسة، ومقاطع صوتية يتلاءم فيها المجهور والمهموس تلاؤماً لا معاصلة فيه، ولا نقل.

الثاني: الإيقاع السحوي، من جهة المندم والتأخير، في ترانينة الجملة السحوية وعناصرها المنحسمة الخاصة أو المستترة أو المحذوفة.

وبذلك فإن الورب العروضي يصبح إيقاعاً حامداً. رتباً إذا اكتفى به وحده في تشكيل إيقاعية النص الشعري، ولن يظهر دوره بجلاء إلا إذا أسهم فيه هذان الإيقاعان، بحيث تقدم القصيدة طبقات من الإيقاع، ويصح لكل آلية من آلياتها نوعاً من الإيقاع الخاص الذي يتمازج بالإيقاعات الأخرى، مشكلاً وحدة إيقاعية متعددة، متنوعة، متألّفة في الوقت ذاته (16).

ويشير صلاح فصل الذي يعتبر الإيقاع الدرجة الأولى في درجات الشعرية، إلى عدة إيقاعات تتحلّى في النص الشعري، حيث يرى أن «درجات الإيقاع تشمل المستوى الصوتي الخارجي، المتمثل في الأوزان العروضية بأعاطها المألوفة والمستحدثة، ومدى انتشار القوافي ونظام تبادلها ومسافاتهما، وتوزيع الحرم الصوتية ودرجات تموجها وعلاقاتها. كما تشمل ما يسمى عادة بالإيقاع الداخلي المرتبط بالنظام الهارموني الكامل للنص الشعري» (17).

وتتمثل القيمة الجمالية للإيقاع في القصيدة في أنها تعطي الصيغة اللغوية التركيبية المتميزة التي تختلف عن الكلام النثري الخبري التقريري المستعمل بقصد التواصل الاجتماعي اليومي، وتحويل الكلام إلى نص، كما تتمثل في إضفاء نوع من الهوية الفنية للنص بإدراجه في النظام الشعري على اعتبار أن الإيقاع أبرز الظواهر الفنية التي تعطي الكلام نسقاً مغايراً عن السائد والمألوف بإحداث أثر موسيقي يفصلي إلى انتباه المستمع إلى أن ثمة أثراً لغوياً محتملاً يحدث في جسد اللعبة والكلام، كما أن الإيقاع يعطي النص أثره، ويصنع نوعاً من أفق التوقع المسبق لدى القارئ والمستمع، ويؤكد سيد البحراوي على أن «الإيقاع» يساعد الشعر على تحقيق وطبقته في الإمتاع والمعرفة والتعبير لا بالنسبة للأفراد فقط، بل بالنسبة للمتلقين جميعاً أي بالنسبة للمجتمع. إن الإيقاع بتنظيمه إنما يعكس الظروف الاجتماعية التي ينخسف فيها، لأن الإشارات لا تنفصل إطلاقاً عن الوضع الاجتماعي التي هي حر، منه كما هو الأمر بالنسبة للغة، وهذا يعني أن الإشارة الفنية الحيدة هي التي تكشف عن السمطي في اللحظة التاريخية، وتكشف في نفس الوقت، إمكانيات التمجر والتفلت - في هذه اللحظة - نحو إيقاع المستقبل على كل المستويات الفنية والاجتماعية⁽¹⁸⁾.

3-2 -

إذا كان سريان البحر العروضي في القصيدة يتشكل من تكرار تفعيلة أو تفعيلتين في سق القصيدة، مع إدخال بعض التعديلات الإيقاعية في العروض أو الضرب في البحور الشعرية، فإن هذا السريان لا يعطي مفعوله الإيقاعي المؤثر إلا إذا صاحبه نوع من التركيب الفني للألفاظ تركيباً إيقاعياً أيضاً، والفرقة الملفتة بين الوزن والإيقاع لها دلالتها، فالوزن يتمثل في التفعيلات المنتظمة بشكل كمي تزامني متواتر، يأتي بعدد محدد في البيت الشعري، وبعدد قابل

للزيادة أو النقصان في السطر الشعري، ويمكن أن نحدد الفارق بين الوزن والإيقاع في التالي:

الوزن	الإيقاع
1 - يحدد من وجهته الكمية الزمنية.	1 - يحدد من وجهته الكيفية الزمنية.
2 - ثابت، يرتبط بصيغة البحر العروضي وعدد تفعيلاته.	2 - متغير، يرتبط ببناء القصيدة، وطريقة تركيبها.
3 - مفتوح على التجريب بحدود واشتراطات على وزنات أخرى تنطلق من صيغة المتحرك والساك، بحيث يمكن استنجاؤه وترتبط بحور جديدة، بتفصيلات جليدة بالتعبير في الأسباب والأوتاد بالزيادة أو النقصان.	3 - مفتوح على التجريب بشكل مطلق لارتباطه بالتركيبات اللغوية في النص، وهي تركيبات ذات أشكال وصيغ لانتهائية.
4 - محسوس وملسوس بشكل مباشر، سواء في انتظامه أو عدم انتظامه، في تنوعه، أو في مؤلفته بين بحور مختلفة.	4 - غير محسوس إلا بدرجات صوتية محددة، لأنه غير منتظم.
5 - يعطي محفزات جمالية في استثارة المبدع صوب الكتابة الشعرية شرط أن تلتزم القصيدة في بحر عروضي.	5 - يعطي محفزات للكتابة شرط حضور الكثافة اللغوية.
6 - يؤثر في لغة النص، خاصة في البنية الصرفية للكلمات عبر	6 - يؤثر في طريقة التركيب، والبنية النحوية من جهة التقديم والتأخير، ويفقد خاصية حضور الضرورة الشعرية.
	7 - يمكن تأثيره في تنوع وحضور مستويات متعددة مركبة للغة، وتكرار ظواهر صوتية وأسلوبية في النص.
	8 - يمثل البنية الإيقاعية الكلية للنص.

الوزن	الإيقاع
الضرورة الشعرية، كما يؤثر في اختيار كلمات محددة تنسق والنظام الوزني.	9 - يجعل فن الشعر مفتوحاً لاستيعاب أية تجربة كتابية، وأمام أي ناثر أو كاتب.
7 - ما لم يرتبط بكثافة لغوية في البنية الكلية للنص، يصبح وجوده بلا أثر.	10 - قد يعتمد الفوضى واللاتظام في تركيبه وصياغته.
8 - يحفظ على فن الشعر صعوبته النسقية.	11 - يعتمد على التكرار واللاتكرار، والتجاور، والتزامن.
9 - يمثل جزءاً من إيقاع النص.	12 - قد يتأثر سلباً إذا تحول إلى الشفاهي الإنشادي لحظة الإلقاء.
10 - يعتمد النظام والترتيب	13 - يمكن التحكم فيه على أية درجة صاخبة أو مخففة، متماسكة أو هشة تبعاً للسق الصي.
11 - يعتمد على التكرار والتوالي والتعاقب.	14 - يتأثر - ويستثمر - بالمتجزات الإيقاعية في الفنون الأخرى كالتشكيل البصري، أو التزامن والمونتاج واللقطة (سينمائياً) أو التموج السيمفوني موسيقياً.
12 - لا يتأثر سلباً إذا تحول إلى شفاهيته وإنشاده لحظة الإلقاء.	
13 - يمكن تخفيفه بالتحول من درجة الإبداع التركيبي إلى درجة النظم.	
14 - لا يقبل التأثر بأنماط وزنية أخرى.	

هذه هي رأينا أبرز العوارق بين الوزن والإيقاع، وهي عوارق كما نرى تستجيب لحاجات وتحولات الشعرية العربية، وهي أيضاً لا تعض على الإطلاق ولا تنقص من قيمة «الوزن»، فللوزن حضوره ووجوده وتأثيره في

النسق النصي إذا ما جاورته عناصر لغوية تركيبية مكثفة في إبداع النص، بيد أن محدوديته ترتبط بوجوده التعليلي، بالحركات والسكنات، وهي صيغة وزنية قد تمضي إلى التكرار، وإلى الرتابة من كثرة النسخ عليها، كذلك هو جزء من الإيقاع الكلي للنص.

بيد أن العروض لم يعد ملائماً لحركة الحياة، وعصر ما بعد الحداثة، في هذه الصيغة العروضية التي تعتمد زمنياً على الحركات والسكنات بهذا الأسلوب البدائي المبسط الذي يختزل الزمن الإيقاعي في أوتاد وأسباب وفواصل، وعلى الرغم من طواعية العروض وانتظامه، وتعبيره عن الحالة الموسيقية لأصوات اللغة العربية، وعلى الرغم من ضرورته التواصلية التي تلبي حاجات الأدب العربية التي لا يلائمها التحريب أو تعدد الأصوات الإيقاعية، كما يبي الحالة الاحتشاع الغنائية النظرية، ويتناسب مع الحالة الذهبية للنقاد المحققين للدلالة العربية، فإنه من وجهة التحولات العصرية الحضارية والإنسانية لا يستطيع صياغة ما تتحد هذه التحولات من إيقاعات متعددة، متجاوزة في أصوات النفس المعاصرة الداخلية العميقة وحذلها وصراعها الوجودي الكوني. ومن هنا كان لحضور صيغ إيقاعية أخرى، تمثل في هذا الإيقاع المعتوح ما يعطي أبعاداً أخرى للشعرية العربية، ويضعها في قلب اللحظة الحضارية الراهنة، ولذلك فإن الإيقاع غير الوزني يمثل الاختيار الحضاري الذي يوائم تجربة قصيدة النثر، ويفتح المجال لاستقصاءات إيقاعية متنوعة. «إن اعتبار البناء الإيقاعي الشرط الكافي والضروري لشعرية القصيدة، معناه أسوأ بصح شكلاً جاهزاً لتحرية غير حاضرة أي اعتبارنا ورناً ما صالحاً لكل الأرمنة ولكل الحالات ولكل الأشخاص، وذلك يؤدي إلى خلط ما هو جزئي بما هو كلي، وما هو رمزي بما هو لا رمزي، وما هو تاريخي بما هو غير تاريخي، وهذا يجرئ بية اللغة التاريخية بوصفها قضاءً شاملاً يستوعب مجمل الإيقاعات الوزنية وغير الوزنية، كما يجرئ الحالة الشعرية التي في اعتمادها

الإيقاع الجاهر، تقع في لاتاريخية تعربها عن لغتها التي يفترض أن تبثق من هذه الحالة، وإن هذه الثانية لا يمكن أن يتحملها الشعر الذي هو تعبير عن وحدة كلية بالأشياء وبالعالم»⁽¹⁹⁾.

إننا عندما نتحدث عن افتقار قصيدة النثر لمسألة الوزن لا الإيقاع - تبعاً للاختلاف بين مفهومي الوزن والإيقاع مثلما أوضحنا، ينبغي أن نتكلم على الوظيفة الشعرية والجمالية للوزن أو العروض، وهو ما لم يتطرق إليه أحد من الدارسين تلقاء الإجابة عن لماذا يطالب البعض بوجود الوزن، أو لماذا يعتبر البعض أن قصيدة النثر شعر ناقص لأنها تخلو من الوزن؟ والسؤال هنا: هل هناك وظيفة محددة للوزن العروضي في النص الشعري؟

إن للعروض خارج وظيفته الإيقاعية، وظيفة أخرى تتمثل في كونه يشكل حالة لغوية جديدة في تأثيره على النص الشعري، حيث يؤثر في عدة وجهات لغوية وأسلوبية، تتمثل في:

- التأثير في التركيب الصرفي بالحدف أو بالإضافة (السماء - السماء.... إلخ).
- التأثير في بنية الجملة من الوجهة النحوية عبر التقديم والتأخير.
- التأثير الصوتي في الصمائر: صمير الغائب حركة الإشباع، صمير المتكلم (إشباع المد) أو حذفه.
- التأثير الدلالي بإصفاء البعد الموسيقي (وربما بطابع نفسي) على النص الشعري.
- التأثير الأسلوبى عبر التكرار النغمي.

- التأثير البنائي في بناء النص الشعري على غط وزني محدد: وزن واحد، بحر أو عروضيان، ثلاثة أبحر، أبحر متنوعة، أبحر مركبة وصافية (مع ملاحظة أن

البحر الصافي وحده يتضمن بحراً آخر يجري ضمن دائرته العروضية (المتدارك/ المتقارب، الرجز/ الرمل، الكامل/ الوافر، وبدرجة أو بأحرى (الحجب/ الرجز بعد إحرأ، رحافات معينة على تفعيلة الرجز مستفعلن - 5 - 5 - 5 - 5 بحذف الرابع الساكن والتزام ذلك حتى نهاية النص) ثم ما يشار إليه بـ (التنعيم لا نعم، لا لا نعم - أو: نعم لا نعم لا لا... إلخ).

كذلك فإن قيمة العروض تتمثل في أنه يعطي الصيغة الملموسة للجملة الشعرية، الصيغة المركبة التي يمكن استشعار اختلافها الإيقاعي وتمييزها عن الصيغ الثرية الأخرى، وهذه الصيغة لا تتأني سدى بل إن هاك حواراً نشطاً دائماً يدور في دهر الشاعر بين ما هو عروضي وما هو نحوي حيث تتدافع التراكيب وتثال. ويبقى الاختيار محكوماً بهذا الحوار، وبالتالي فإن الشاعر - بحكم ذلك - يحاول أن يتوصل لأفضل صيغة شعرية يتميز بها نصه عن البصوص الشعرية الساقطة والمعاصرة له.

وهنا تحرم قصيدة النثر نفسها من ميزات استخدام الوزن والعروض، ولكن كيف تعوض ذلك؟

هل هي في حاجة إلى الوزن؟ وكيف سيتبدى اختلافها عن قصيدة الشعر النفعلي أو العمودي؟ هل ستفقد مبرر وجودها وتسميتها وشرطها الجوهرية الذي يتمثل في التخلي عن الوزن؟ وكيف يمكن لها أن تفترق إيقاعياً وتتمايز؟ وهل من الضروري وجود الوزن بشكله التقليدي في شعرية عربية حديثة؟ وهل الوزن وحده هو الذي يؤدي في اللغة العربية إلى إنتاج الشعرية؟ إن كل الفسوف تتجه للتغير والتجديد؟ فلماذا لا يتغير الشعر؟ النظام الشعري؟ وسقوط الوزن؟ إن هذه الأمثلة تمثل جوهرأ في التحول إلى كتابة القصيدة نثراً.

- 3-3

على الرغم من الأهمية الكبيرة للوزن، فإن اختيار الكتابة خارج هذا الوزن العروضي كان من الأسس الراسخة لتجربة قصيدة النثر، والكتابة عبر الإيقاعات المفتوحة من الاشتراطات الاصطلاحية لهذه القصيدة، حتى مع بداية بزوغها الأولى في الشعر المنشور⁽²⁰⁾، وتشير سوزان برنار إلى ذلك حيث تؤكد على أن قصيدة النثر «تطوي على مبدأ فوضوي وهدام، إذ نشأت من التمرد على قوانين الوزن والعروض، وأحياناً على القوانين العادية للغة»⁽²¹⁾.

ويرى أدونيس أن محلة شعر: «لم تحارب الوزن حين حاربه من حيث إنه وزن، حصراً، بل من حيث وأنه استعادة غمطية، وموالة غمطية، ولم تنصر للنثر، حين انتصرت له، من حيث إنه نثر، حصراً، بل من حيث رأت فيه إمكاناً جديداً للتعبير الشعري، وأنها كانت تدرك في الاختيار أن من الوزن ما يكون نقبضاً للشعر، وأن من النثر ما يكون كذلك نقبضاً للنثر وللشعر في آن... وأنها في ذلك كله أكدت على أن اعتبار قصيدة النثر لافية لقصيدة الوزن إنما هو موقف شكلائي بحث: عمودية نثرية أخرى. وأن تعريف الشعر بنثرته إنما هو تقليدية غمطية أخرى. وأن الشعر ليس كمأ، سواء كان هذا الكم نثراً أو ورناً، وإنما هو كيفية تتجلى حياً نثراً، وتتجلى حياً آخر، ورناً»⁽²²⁾.

وهذا الموقف الأدونيسي المتوازن، يقض التبريرات التي قد تتعرض بشكل سلبي للعروض العربي والأوران العربية، فالكتابة بالوزن طريقة للتعبير الشعري، لها جمالياتها وأنساقها، وكذلك الأمر بالنسبة للكتابة خارج الوزن، وفي ظل هذا الوعي فإن «الكيفية» التي يشير إليها أدونيس تمثل المراكز الأساسية في التوجيه الشعري ورماً أم نثراً.

إن قصيدة النثر حين ترفض الوزن، إنما ترفضه كطريقة في التعبير

الإيقاعي، لا تلغيه ولا تحذفه عن الحياة الشعرية العربية، وهي بمثابة نوع من الاحتيار الجمالي الشعري، وليست بديلاً عن أشكال أخرى حاضرة أو موروثة (23).

إن قصيدة النثر وفيما يوضح صلاح فضل بشكل جلي - تركز على «تعطيل المفاعل الأساسي في التعبير الشعري وهو الأوزان العروضية، دون أن تشل بقية إمكانات التعبير في أبنيتها التخيلية والرمزية، ومن ثم فإن وصعها على الأعراف بين التعبير والتجريد يصبح ترجمة دقيقة لاستراتيجيتها الشعرية.. فيما يقيها في نطاق الشعر دون أن تغدو نثراً خالصاً - هو كفاءتها في تشغيل بقية درجات السلم تعويضاً لتعطيل الدرجة الإيقاعية، الأمر الذي يجعلها تتميز بسمات عالية من الانحراف التحرري والكثافة والتشتت الساحم أساساً عن انحراف العقد الموسيقي، ويصحح بها نحو منطقة التحرر الدلالي في أنماط التعبير المألوفة. على أنها مع ذلك تظل أسلوباً شديداً المرونة والطواعية، والقابلية للتشويح الداخلي في منطقة عريضة من الأشكال المتعددة، يجمعها بها خارج جنة المروق الفادح من شرط الشعر التقليدي، ويقذف بها خارج جنة المورومات كي تبحث عن مصيرها في بار الفوضى والتجريد» (24).

فقصيدة النثر حاليته تهتم في استيلاء إيقاعاتها الخاصة، بل إن لكل قصيدة متميزة نمط إيقاعي مختلف، وهذه الإيقاعات المتعددة توسع من فضاءات الشعرية العربية، خاصة حين يتولد ثمة انسجام هارموني بين هذه الإيقاعات التي يحيفها هذا المرجع الإبداعي بين إيقاعات النثر، وقصد الكتابة الشعرية.

ويشير حودت فخر الدين إلى أن «قصيدة النثر ليست في مجرد العزوف عن بحور الخليل، وإنما هي إيقاع لا يستند بالضرورة إلى تلك البحور. الإيقاع ليس حكراً على الشعر، وإنما للنثر إيقاعه. ولو نظرنا لمسألة الإيقاع نظرة تتجاوز تطبيقه وجعله مرادفاً للورن، لوحدنا في تراثنا العربي الكثير من النثر

الذي تصاهي قيمته الشعرية ما يجده في أجود الشعر، وذلك يعود إلى إيقاعات له خاصة» (25).

وتؤكد كثير من الكتابات على أن قصيدة النثر تحفل بالإيقاعات والأوزان المتنوعة، لكنها ليست إيقاعات وأوزان عددية كمية، بل إيقاعات كمية نوعية، فيرى فاضل العزاوي «سواء كانت القصيدة موزونة أو غير موزونة فإنها تتحقق ضمن آلية معينة للتشكل ومنطق خاص به، هذه الآلية وهذا المنطق هما ما يجعلان من القصيدة الحرة أو قصيدة النثر مثلاً ثراً يختلف عن أي نثر آخر، من ذلك السط الذي نغده في لغة الاقتصاد أو الخبر الصحفي، حيث نكتشف أن القصيدة الحرة (الثرة) وقصيدة النثر تمتكان هما أيضاً أورانهما الخاصة بهما، وبأن كانت هذه الأوراق عبر عددية كما في قصيدة الظم... إن الإيقاع الذي يرتبط بالوزن العددي (وهو عام خارجي موجود قبل القصيدة ومكرر يتحقق في القصيدة الثرية) حرة وقصيدة النثر بطريقة داخلية، أي أن لكل نص موسيقاد وإيقاعه، فضلاً عن إيقاع الجمل وعلاقاتها وارتباطاتها ببعضها، ولكن أيضاً وقفاتها، وهكذا فإن القصيدة الثرية الساححة حتى على المستوى الإيقاعي ليست أقل صعوبة من قصيدة الوزن التي يكفي الالتزام فيها بالتمعية حتى تكون موسيقاها حاضرة. - فهي مقابل الإيقاع الأحادي الذي يظل يتكرر داخل القصيدة العمودية، فإن الإيقاع الذي تقدمه القصيدة الحرة هو أقرب إلى الموسيقى السيمفونية التي تمتلك إيقاعات متعددة وانتقالات صوتية من مستوى إلى آخر (الهبوط، الارتفاع) صم العلاقات التأليفية للعمل كله» (26).

ويقترح محيي الدين اللاذقاني في توصيفه لقصيدة النثر بأنها هي قصيدة: الشعر الحر، يقترح مصطلح المناغمة Rythmization وهو يرى أن «الوزن تشكيل واحد له طول محدد، وأنغام محفوظة، أما الإيقاع فمجموعة

من التشكيلات المتداخلة التي تتغير بتغير المناخ النفسي، وفي هذا التغير الذي يثور على كل الأطر، سر الخصوصية، فالألفاظ تتناسقها، وطبيعة حروفها، وطريقة تركيبها داخل القصيدة، هي التي تحلق الإيقاع الداخلي الذي يشبه الصدى البعيد، ولا بد أن تكون لذلك الإيقاع خصائص الصدى، فهو ينبع من النفس، ويصطدم بالعالم الخارجي فيعود محملاً بشحنة إضافية تحمل صفاته الأولى بتركيب جديد»⁽²⁷⁾.

هكذا فإن كثيراً من الإشارات تؤكد على وجود الإيقاع، وتنوعه في قصيدة النثر، لكن أياً من الدارسين لم يقدم كشفاً لهذا الإيقاع، يجعله ملموساً ومنظماً في بنية سقوية إيقاعية واضحة⁽²⁸⁾.

3-4 -

إن البديل الإيقاعي لعروض والأوزان الذي تقدمه قصيدة النثر يتمثل في تنوع الإيقاع، وهذا التنوع يترى عبر صيغتين، نعلن الإيقاع ملموساً بدرجة أو بأخرى:

- صيغة لغوية.

- وصيغة فنية.

في الصيغة اللغوية يتحلى الإيقاع عبر مقاطع اللغة، وصوتياتها من خلال الحروف والكلمات، وتكرار أصوات معينة ما بين المجهور والمهموس، والشديد والرخو، أو كلمات محددة داخل النص الشعري. كما تتمثل في استثمار السية النحوية والصرفية في النظام اللغوي، عبر تكرار صيغ نحوية وصرفية معينة، كتكرار الفعل، أو الاسم، أو الصفة، أو صيغ المبالغة أو اسم التفصيل أو اسم الرمان أو المكان على سبيل المثال. وتكرار تراكيب صرفية محددة، أو ما يمكن تسميته بـ «بنية الكلمة» أي تكرار كلمات على وزن صرفي

واحد، مثل: «قناديل، عصافير، سنلة، قنبلة» وتكرار جملة ذات أبعاد نحوية متساوية.

- ومن الصيغة الفنية:

السجع والحناس، والتضاد، والازدواج، وإيقاع الصورة الشعرية، والإيقاع النفسي للنص، والتوزيع الطباعي لشكل الصفحة الشعرية، وتكرار اللوازم النصية: «فقط، ربما، في حين، حينما، حيث... إلخ» والتحول عبر استخدام الأفعال في نهايات النصوص، والحمل الاعتراضية، والعطف عبر المتوقع، وإيقاع السرد، وإيقاع الوصف، وإيقاع الحوار، وإيقاع الأحوا، (أجواء النص) أسطورية، صحرائية.. غرائبية، عاطفية، وحدانية، فلسفية، تأملية، وجودية، موتية... إلخ.

إن هاتين الصيغتين مما تكثرانه من صور لانتهائية خاصة في الجانب الفني، يحققان قدراً كبيراً من انساع رفعة الإيقاعية داخل النص.

من هاتين الصيغتين تتولد إيقاعات متعددة، وهو الأمر الذي تعتمد عليه قصيدة النثر في حضورها وتحليها. وهو ما جعلها تحي جانباً استخدام أية أوران أو عروض في توجعها الشعري الجمالي على اعتبار أن ترتيب كلام ما على النسق العروضي لا يعني أنه أصبح فناً شعرياً، ومن هنا فإننا نرى أن البحث عن إيقاع عروضي عبر الحركات والسكنات في قصيدة النثر نوع من العبث المنهجي لعدة اعتبارات:

1 - إن منتج قصيدة النثر لا يقصد إلى الوران الشعري في كتابة قصيدته، ولا يعده أساساً من أسس تجربته.

2 - إن العبارات أو الحمل التي تحي، موزونة أحياناً في قصيدة النثر بشكل عرضي، طارئ، غير مقصود، وهذا لا يمثل بأية حال من الأحوال سمة وزن أو إيقاعية.

3 إن تكرار المقاطع الصوتية بشكل ما منتظم في قصيدة النثر لا يعني أن الشاعر يقصد إلى ذلك، بل يعني أن ثمة انسجاماً نفسياً في مشهد ما من مشاهد النص.

4 منتج قصيدة النثر لا يهتم بأي حال من الأحوال أن تكون قصيدته موزونة أو موقعة عروضياً، أو محتفظة بهارمونية صوتية، ولذا فهو يشتغل دائماً على ما يسمي الصورة المشهدية لقصيدته، وما يستوعب همومه اليومية وتفاصيله الصغيرة.

على أن ذلك لا يجمع من الاشتغال على الإيقاعات في قصيدة النثر عبر الصيغتين المشار إليهما سابقاً، ولا يمكن للإيقاع أن يتولد من لغة هشّة مسطحة، بل ينبع عن اللغة الكثيفة العميقة التي تتعدد فيها طبقات الصوت وطبقات المعنى، فالنصوص السصحية في قصيدة النثر قد تحيل بعض نماذجها إلى مشهدية ما أو إلى حالة شعرية معينة، أو إلى موقف معين. لكن هذه الإحالات تعقد كثيراً من مصداقيتها أو رسالتها الوصيلية ما لم تنسم بهذه اللغة العميقة التي يتولد عنها الإيقاع.. كلما رادت درحة الكثافة كلما نصعت وتجلت درحات الإيقاع. وهما يتحول الإيقاع إلى قيمة معيارية جمالية لا إلى مجرد إطار وزني، ويؤدي فاعليته بأقصى طاقة ممكنة، والإيقاع يحس ما يسميه باشلار بـ «مصاعفة الحدلية الزمنية» «فإن تكون شاعراً معناه مصاعفة الجدلية الزمنية، معاد، رفض التواصل السهل للإحساس والاستنتاج، معاد رفض الراحة الانهدامية لتقبل الراحة المتوحدة، الحياة النفسية المتوحدة» (29).

ويحدد باشلار كذلك الوظيفة الإيقاعية في النص حيث يرى أن «الإيقاع هو الطريقة الوحيدة لضبط الطاقات المتنوعة جداً ولحفظها. فهو أساس الدينامية الحية والدينامية العسائنية. ويمكن للإيقاع وليس للأشودة الشديدة التركيب أن يقدم العلامات الحقيقية لفلسفة حدلية للزمن» (30).

وفي نماذج قصيدة النثر عبر تحولاتها المختلفة، ما يبين بجلاء وجود الإيقاع لكن حضوره الحقيقي يتجوه في توظيف العناصر اللغوية، والفنية، وهو يتجلى بشكل بَيِّن فيما يمكن تسميته بالإيقاع الأسنوبي، وهو ما سحدد بعض حواصه عند قراءة بعض النماذج التطبيقية في الفصول التالية.

إن إشكالية الإيقاع، تظل من الإشكاليات الأساسية في قصيدة النثر، وتحديد الإمكانيات الإيقاعية لهذه القصيدة رهين بقراءة نماذجها ونصوصها، واستيلاء ما تكنه من إيقاعات، والكشف عن مدى قابليتها للحضور، والانتظام، والتطور.

إشكالات

- (1) انظر في ذلك دراسة بول شازول. مقدمة في قصيدة النثر العربية، (راجع بول شازول في قصيدة النثر العربية، مجلة فصول، المجلد 16 العدد الأول صيف 1997، ص ص 147-162). ودراسة كمال أبو ديب: المحطة الزاهية للشعر شعر المحطة الزاهية، مجلة فصول المجلد الخامس عشر، العدد الثالث، حريف 1996م، ص ص 9-33.
- (2) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعدم البص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى 1992م، ص 233
- (3) نودوروف الشعرية، ترجمة شكري المحوت، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص 78
- (4) السابق، ص 80.
- (5) (سوران برنر. قصيدة النثر، ص 36 وما بعدها) 15 - سوران برنر. قصيدة النثر من بوداير حتى وقتنا الراهن، ترجمة. راوية صادق، دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، 1998م، وانظر أدونيس «في قصيدة النثر» مجلة شعر، بيروت، العدد 14 ربيع 1960م
- (6) تنوعت استقصاءات قصيدة النثر، ولم تنرم بالشروط الثابتة حتى في كتابات الرواد أنفسهم، التي جاءت في بنى طويلة أحياناً مثل «الرسولة بشعرها الطويل حتى يتابع» لأنسي الحاج،

ومطلولات أدونيس في «معرد بصحة الجمع» و«غير من أجل نيويورك» مثلاً، كما أن هناك اتجاهات كثيرة في هذه القصيدة تناقض الشروط اليربارية. انظر: دراسة بول شاولوف: مقدمة في قصيدة النثر العربية (سابق).

(7) في حوار مع أدونيس نشره الناقد صبر العكش في كتابه «أسئلة الشعر»، انظر: صبر العكش: أسئلة الشعر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1979م، ص ص 134-135

ويقول أنسي الحاج.

«كنت أعبر عن نفسي بصورة تلقائية من خلال هذا الشكل الشعري، وأنا ما أزال على مقاعد الدرس، فقد كنت أرتاح فيه وأحد نفسي من حلاله. وحالاً لما قد يظنه بعض القراء فهي نمى إيقاعات عديدة تلاوب بين الشكل العاصي والشكل الأكثر وضوحاً. وهذه الإيقاعات لم أكن أحد لها موقعاً يناسب حقيقة مع نفسي وتعبيري في الإيقاعات العربية التقليدية. وهذا يعني أن أوضح أن هذا لا يسبح لمبدأ من «لا أفرسي ولم أستي للإيقاعات التقليدية، وإنما جاء من خلال درسي لوزن الشعر العربي أن أحب الإيقاع ولم أكتب قصيدة نثر واحدة إلا وفيها يدح. بل وأكثر من ذلك بمحكي العربي». قصائدي تتوافر على الورق». بوزي الخرواح: شهادة أنسي الحاج عنه بروي، سطحة عميد العدد 29 يناير 2002م، ص ص 38-46، القليل من 40.

(8) مثلت أعمال هؤلاء الشعراء لمراكز الجمالية المودحة لدى شعراء الأجيال التالية.

(9) يحدد صلاح فصل خمس درجات مرآته في صميم مفردات الشعرية كالتالي.

1 درجة الإيقاع. 2 - درجة الحوية. 3 - درجة الكثافة - درجة النشئت 5 - درجة التجريد.

راجع د صلاح فصل أنابيب الشعرية المعاصرة، فلسفة. كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، أغسطس 1996م، ص 34.

(10) كمال أبو ديب: جدلية الحياء، والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الثالثة 1984. ص 45.

(11) كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة العربية للدراسات والأبحاث والنشر، بيروت، الطبعة الأولى 1986م، ص 13.

(12) د عبدالحكيم مرشد: أمية العدوان وقصيدة النثر، ص ص 93-106، وللقس ص 97

(13) محمد العباس: صد الذاكرة: شعرية قصيدة النثر - المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ص 119.

(14) من الآراء المنفعة التي تبين أهمية الوزن ما يذكره مصطفى صادق الرافعي في مقالته: «في حقيقة الشعر». «ليس يحتاج ذلك النخب الذي عرف في تمام تصويره إلى الوزن لولا أن

بعنوان «لكم لعنكم ولي لعني»: «لكم مها العروص والتفاعيل والقوافي وما يحشر فيها من حائر وغير حائر، ولي مها جنود يسارع مترنماً نحو الشاطئ، فلا يدرى ما بدا كان الورن في الصحور التي تقف في سببه، أم العافية في أوراق الخريف التي تسير معه». انظر: سيف موسى الديوان الثري، ص ص 91-94.

وانظر مقالة عباس محمود العقاد، الطبع والتقليد في الشعر العربي (ص ص 43-57) ويتفق فيها مع حبيب مطران حول الشعر العربي، كما يشير فيها إلى بيود الورن «ولا مكان للربيب في أن القيود الصاعبة التي أضربا إليها سجري عليها أحكام التعبير والتشبيح، فإن أوراسا وقوابيسا أصيب من أن تسمح لأعراض شاعر تفتحت معالق نفسه وقرأ الشعر العربي، فرأى كيف ترحب أوراسهم بالأفانيس المطولة، والمقاصد المختلفة وكيف تلبس في أنبيهم القوالب الشعرية»، السابق ص ص 47-48.

(21) سوزان برنار: قصيدة المثر، ص 34.

(22) أدونيس: زمن الشعر ص 265

(23) القول بأن الورن يحد من التجربة الشعرية أمر مردود عنه من معطين: الأولى: إن الورن لم يفعل عائقاً حاداً من حجب الرؤية الشعرية في سياق التجربة الشعرية المتميز وحالات، والثانية: أن الشاعر المبدع لا يفتأ أدماً في حدوده.

(24) صلاح فضل: أسباب شعرية معاصرة، ص 433.

(25) جودت محرم: ديس الأيداع والرمز، دار مهن للنشاعة والشعر، بيروت، ط 1995م، ص 41.

(26) فاضل العروبي: بعيداً داخل العاية البيان القدي للحدادة العربية، دار المدى للثقافة والبشر، دمشق، الطبعة الأولى 1994م، ص 101-102.

(27) محي الدين اللاذقي: القصيدة الحرة: معصلاتها الفنية، وشعريتها التراثية، مجلة فصول، المجلد 16، العدد الأول صيف 1997م، ص ص 39-48، والمقتبس ص 45

(28) (لا يهدف البحث هنا إلى دراسة الإيقاع في قصيدة المثر، لأن هذا الأمر يحتاج إلى دراسات مطولة، لكن يكفي هنا بيان المشكلة الإيقاعية فيما يتعين معاهيم بالتصطلح قصيدة المثر).

(29) باشلار: جنسية الزمن ص ص 147-148.

(30) السابق، ص 151.

التجربة الجمالية في شعر أبي ريشة

سعد الدين كليب

يشكل شعر عمر أبي ريشة علامة شعرية فارقة، في الصف الأول من القرن العشرين. سواء أكان ذلك على المستوى المعوي والأسلوبي، أم كان على المستوى الفني والجمالي فقد تمكن أبو ريشة من إنتاج نص شعري متميز، بدرجة عالية، عن النمطية الأسلوبية السائدة، من دون أن يدخل في قطيعة صلبة أو جمالية مع أشكالها البلاغية، بل إن هذه الأشكال هي التي تؤسس لنص الشعري، عند أبي ريشة، وهي التي تحدد أيضاً طريقة وعيه الجمالي، أو تعبر عنها، في علاقته بمختلف الظواهر المادية والروحية. وهو ما يجعل منه نموذجاً كلاسيكياً حديثاً، بالرغم من بعض الملامح الرومانتيكية والتجديدية، في شعره. حتى يصح القول إن أبا ريشة يتربع على قمة الكلاسيكية الجديدة، في سورية⁽¹⁾.

لقد سعى أبو ريشة إلى وعد العالم جمالياً من منظور المحاكاة، وحاول أن يعيد إنتاجه فنياً من منظور المقاربة، وأسلوبياً من منظور الاقتصاد اللغوي، وموضوعاتياً من منظور الاستقلال الذاتي للموضوعات والأعراض أو ما سُمي بوحدة الموضوع. كل ذلك من خلال نكهة وجدانية بادية، الأمر الذي يزرع عن نصه الشعري سمة التقليدية. وإن يكن ذلك لا ينفي تلاعبها أو ضغطها

أحياناً، في بعض القصائد تعبيراً أو تصويراً أو تفكيراً. وهو ما كان أبو ريشة يحاول الهرب منه بشكل واضح، ولا سيما أنه كان قد تعلم، في بواكيره الأولى، لعدد من الأساتيد المغرمين بالألغاز البيانية، في الشعر، حتى سُم «هذا الشعر وهذه الزمرة من الشعراء»⁽²⁾، وراح ينادي بتحطيمهم سواء أكانوا من القدامى أم كانوا من المحدثين⁽³⁾.

إن النزعة الجمالية للكلاسيكية الحديثة، لم توقع أبا ريشة في التقليدية، كما أوقعت سواء من الشعراء الذين اختلط عليهم الفرق بين التقليد والمحاكاة، وبين الخطابة والشعر، وبين الوعي الجمالي والوعي الأخلاقي أو السياسي، وذلك من مثل محمد الريم وعمر يحيى وركي فصل... إلخ. وعلى الرغم من أن الكلاسيكية الحديثة هي الأكثر نبيساً بالتفعية من سواها من التيارات والمدارس الأدبية، لأسباب تتعلق بالأقدمية التاريخية من جهة، وبالطبيعة المذهبية من جهة أخرى. فإن التيارات الأخرى، حتى الحديثة منها، لا تنجو بالضرورة من التقليدية، على اعتبار أن هذه هي حملة المعايير الشكلية والوحدات الأسلوبية والتقويمات الجمالية المتداولة والمتجهة بمعزل عن الذات والتجربة في آنٍ معاً. حيث تغدو هذه العناصر، من معايير ووحدات وتقويمات، أشبه بالنص المجرد الذي لا يحتاج إلى طاقة إبداعية خاصة، كي يتحول إلى نص لعوي قائم بذاته. غير أنه نص لا يرتقي فوق درجة الصغر في الكتابة. فالنص التقليدي، بهذا المعنى، هو نص صُغري، يمكن إتاحة آلياً، من خلال المعرفة الأولية بتلك العناصر المتداولة. ويخيل إلينا أن مثل هذا النص لا يستعلي، في النتاج الأدبي، إلا حين تستند الأشكال أو تنفصل عن مضمونها أو تنفصل الأشكال والمضمونات معاً عن الحاحات الجمالية الاجتماعية المستجدة. ويبقى أن التقليدية نزعة شكلية، في المقام الأول، على حين أن الكلاسيكية الجديدة نزعة جمالية تستند إلى مجموعة من القيم العقلية والعاطفية والأخلاقية والأسلوبية المتكاملة ذاتياً.

في القيمة والشعر:

إن هذه الدراسة لا تهدف إلى استعلاء الملامح الكلاسيكية الحديدية، في شعر أبي ريشة، وإن أشارت إليها عرضاً، بل تهدف إلى تبيان القيمة الحمالية المحوية، في هذا الشعر والأشكال التي تبذت بها، والحقول التي نورعت عليها، وهو ما يسهم في وعي التجربة الشعرية عند أبي ريشة عامة. فمن المعلوم أن استعلاء هذه القيمة أو تلك، في نتاج فني ما، يدل على طبيعة روحية محددة، في التعامل الفني مع الظواهر المادية والروحية على السواء؛ ويدل من جهة ثانية على نوعية الحاجات الاجتماعية الملحة؛ كما يدل من جهة أخرى على التصورات الفكرية أو الأيديولوجية المهيمنة على الذات الفردية أو المجتمعية أو كليهما معاً مما يؤكد أن للقيمة الحمالية مستوى معرفياً، يصعب إغفاله أو التغاضي عنه⁽⁴⁾.

وعلى الرغم من أنه بدد أن يرسم الشاعر، والصاب عامة، بقيمة جمالية معينة، فإنه يدور في المقابل، أن لا ترتفع هذه القيمة أو تلك، إلى مستوى القيمة المحورية، في محمل النتاج الشعري أو في هذه المرحلة أو تلك من مراحل المختلفة. من دون أن يؤدي ذلك إلى عياب القيم الأخرى، سواء أكان ذلك في الرؤية والرؤيا أم في الصورة والدلالة. وبالاستناد إلى القيمة المحورية، يمكن تصنيف هذا النتاج الشعري أو ذلك بأنه شعر البطولة أو العذاب أو الجمال أو شعر السمو، كما هي الحال عند أبي ريشة.

لقد تصدّر السمو شعوراً وقيمة ومفهوماً لائحة القيم الجمالية، في شعر أبي ريشة، بحيث يصح التأكيد أن منظومة القيم الإيجابية، في هذا الشعر، لا يمكن دراستها من دون مفهوم السامي؛ وفي المقابل فإن منظومة القيم السلبية لا تتوضع معالمها من دون مقارنتها بهذا المفهوم. أي أن أبا ريشة في وعيه العالم جمالياً، ينطلق من قيمة محورية محددة، مما يجعل من ذلك العالم محاكى

ومحكوماً عليه، من منظور تلك القيمة، في الدرجة الأولى. إن مختلف الظواهر المادية والروحية يتم إنتاجها فنياً، من هذا المنظور، فتدو متسامية متعالية أو منحنطة متسفلة. وعلى الرغم من أنه يصعب القول إن البص الشعري، عند أبي ريشة، يقوم جمالياً وبيوياً على الصراع بين قطبين اثنين، قطب السمو وقطب التفاهة، فإن هذا لا يجمع من التوكيد أن ثمة عدداً من النصوص الشعرية، وفي مقدمتها قصيدة «نسر»⁽⁵⁾، قد قامت أساساً على الصراع بين ديكت القطبين. إن بناء البص الشعري على أساس درامي يمتد إلى مرحلة غير المرحلة التي تكون فيها أبو ريشة، وهي مرحلة الحدانة الشعرية. ولهذا فإن قطب السمو غالباً ما يستعلي، في البص، بشكل عياني، مهمشاً القطب الآخر، حتى لو احتل هذا القطب المساحة الكبرى من النص. ومن هذا الباب يدخل النص الشعري، عند أبي ريشة، في شعر السمو موقفاً جمالياً وتعبيراً فنياً. وقد لا يبالغ المرء في القول إنه ليس ثمة شاعر، في الشعر العربي الحديث، أولى هذه القيمة من الاهتمام ما قد أولاه إياه أبو ريشة.

في نظرية السامي:

وقبل المضي في تبيان التبديلات والدلالات النصية للسمو، يجدر لزاماً علينا تحديده وتوضيح علاقته وتداخلاته. ولا سيما أن ثمة نوعاً من الترادف اللغوي والاصطلاحي بين السامي والجليل كما أن ثمة نوعاً من التعالق القيمي بينه وبين كل من البطولي والجميل.

يتحدد مفهوم السامي بالعظمة المادية أو الروحية التي تتطلب ما جهداً إدراكياً غير عادي، أو تتطلب أعمال قدر عالٍ نسبياً من الملكات الذهنية والبسية، من أجل استيعابها الجمالي، من دون الإحساس بالعجز أو القصور تجاهها، علاوة على استعلاء مشاعر الحماسة والتجليل لها، في أثناء عملية الاستيعاب، وفي تقويمها النهائي⁽⁶⁾. وهو ما يفترض الامتلاء النفسي بالطاهرة التي يشملها مفهوم السامي.

إن هذا التحديد يخلو، كما هو ملحوظ، من الإشارة إلى مشاعر الرهبة أو القلق أو القهر، التي قد تسعت أمام بعض الظواهر المادية أو الروحية، مما يدخل في مفهوم الجليل، بمعنى أن الجليل قاهر أو مقلق، بالإضافة إلى صفات العظمة الذاتية فيه. أو لقل؛ إن كانت تجربة الجلال يمكن تلخيصها بكلمتين يتشابه وقعهما في اللغة الإنكليزية، وهما: المبحل AWFUL والرهيب (7) AWFUL. فإن تجربة السمو تتحدد بالتبحل وحسب، من دون بروز مشاعر الرهبة أو القلق. صحيح أن التبحل ينطوي على قدر من الرهبة، أو الأدق: المهابة، غير أنه قدر محدود أو ممتلك ومسيطر عليه. وليس الأمر كذلك في تجربة الجلال التي يصعب فيها التغلب على تلك المشاعر. وهذا فإن ثمة فرقاً في الدرجة لا في النوع بين السامي والجميل. ولكنه فرق لا يسعى إغفاله، في التمييز بينهما، فليس كل سام جليل، في حين أن بعض سام بالضرورة. مما كما نحفظ بين اللطيف والخمير، حيث يصوي الأول تحت الثاني، من دون أن يستغفده.

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى أن ثمة تعالقاً أو تداخلاً بين السامي والجميل، في بعض الظواهر والتجارب، وبين السامي والبطولي كذلك. أما التعالق الأول فيرجع إلى اشتراك المفهومين بمشاعر الحماسة التي تفترض نسبة كبرى من الانجذاب، وهو ما يحدث عادة أمام الجمال. ويرجع التعالق الثاني إلى الاشتراك بمشاعر التبحل، ولكن مع بروز صفة الصدام والصراع في البطولي، وبرز صفة التناغم في الجميل، مما لا نلمسه في السامي الذي يفترض العلو من جهة، والهيمنة من جهة أخرى. وعلى هذا فإن مفهوم السامي يتقاطع مع عدد من المفاهيم كما يشمل على عدد كبير من الظواهر والأشياء والأفعال والأفكار. تختلف طبائعها المادية والروحية والاجتماعية والفنية.

تجليات السامي في شعر أبي ريشة:

1 - في الموقف والرؤية:

أشرنا سابقاً إلى أن أبا ريشة قد أولى قيمة السمو من الاهتمام ما لا نجده عند سواه، في الشعر العربي الحديث، بتياراته المختلفة، من كلاسيكية ورومانتيكية ورمزية وواقعية وحدائية عموماً. ولم يظهر الاهتمام أيضاً في حجاب دون آخر بل ظهر في مختلف الجوانب والحقول بشكل دال، ولافت للظفر في دلالاته وهو ما تم الإلماح إليه أو الوقوف عنده، في بعض الدراسات التي تناولت شعر الشاعر⁽⁸⁾. ولكن ليس من منظور علم الجمال، وإن استخدمت بعضاً من مصطلحاته، وبما من المنظور الوصفي الذي يقرر وجود الطاهرة، ولا يدخل في تحليل أبعادها الجمالية ومستوياتها الدلالية. وذلك كأن يقول سامي الدهب في أبي ريشة: «وقلته ما كان يبض إلا للجمال والجلال: لجمال الطبيعة والمرأة وجلال التاريخ والبطولة، فسأل هذا وهذا في شعره أناشيد في رسم الألوان والظلال والأشباح»⁽⁹⁾؛ أو يقول في موضع آخر: «والشاعر في عواطفه يقف من على حال المرأة كما يقف من الحياة، في كبرياء، وإباء، وشموح»⁽¹⁰⁾. ويقول محمد إسماعيل دندي: «لا نبالغ إذا قلنا إن شعر أبي ريشة مدرسة في تعليم الكبرياء، وعزة النفس، وحب المجد، وعشق المروءة والمعالي»⁽¹¹⁾. بل حتى محمود منقذ الهاشمي الذي تفوح من دراسته لشاعر الشاعر، رائحة الخصومة الشخصية، لا يستطيع أن ينهي مشاعر الكبرياء عنه، وإن يكن يرى فيها نوعاً من العصبية⁽¹²⁾.

يتبدى السامي، في التجربة الشعرية عند أبي ريشة، على صعيد الموقف الجمالي والتعبير الفني معاً، بما يحيلان عليه من مستويات متعددة، في الشعور والقيمة والدلالة... إلخ، ولعله يصح التأكيد أن المتعة - أو اللذة - الجمالية التي تقترحها هذه التجربة، أمام المتلقي، هي متعة الزهو أو التعالي الذاتي. ولا علاقة لهذه المتعة بالترحسية، في المصطلح النفسي، وإنما تعني الإحساس

بالتملك العاطفي والمعرفي للموقف، مع إمكان تجاوزه والتغلب عليه، بحيث تبدو الذات هي الطرف الأقوى في المعادلة. إن متعة الزهو هي نوع من التعزيز الذاتي - لا التعزيز الرجسي - في العلاقة بمختلف المواقف الفردية والاجتماعية. ويصف الشاعر هذه للمتعة بقوله:

زهوة في تواضع، وإباء في خضوع، ورقة في عناد^[458]
ومن ذلك فقد كثرت إشارات الدارسين، لشعر أبي ريشة، إلى المفردات الدالة على الكبر والعرة والشموع... إلخ. مما يدخل في حقل السامي ومتعته الجمالية. وحقيقة الأمر أن هذا الحقل يؤسس لمفهوم الإنسان، كما تعيه الذات الشعرية في هذا الشعر؛ معنى أن المنظومة القيمية - الجمالية والأخلاقية خاصة - التي ترسم صورة الإنسان، في هذا الشعر، مبنية أساساً على حقل السامي بدلالاته المختلفة والمتنوعة:

لست تستطيع أن تكون إلهاً فإن استطعت فكن إنساناً^[473]
فعلى الرغم من هيمنة الاسطاعة عن أن يكون المرء إلهاً، فإن ثمة نوعاً من إثبات المحاولة من جهة، وإثبات الرعية الخادة في السمو من جهة أخرى. ومن دون ذلك لن يتمكن المرء من أن يكون إنساناً. فالسمو يدخل في تحديد المثل الأعلى للإنسانية. وكل إخلال به هو إخلال بهذا المثل، وسقوط، بدرجة ما، في التسفل والابتذال والعبودية:

كأنجسراو. لولا العجز والحرمان ما كان الجهان^[117]

فالسمو الإنساني يقتض الإمكانية في الاحتياز والترك معاً. وهو ما ينفي العجز والحرمان اللذين يعيان الوقوع في أسر التفاهة. وقد يبدو أن التسامي أو التصعيد SUBLIMATION يرتبط بالسمو الإنساني، كما هو في شعر أبي ريشة، ولكن هذا الشعر يؤكد أن التعبير عن الجوهر الإنساني هو السمو، سواء أكان الأمر متعلقاً بما هو روحي أم بما هو شهوي لذوي. وكأن السمو هو فعالية نفسية وروحية اقتحامية، بخلاف التسامي، بالمصطلح النفسي، الذي هو

فعالية نفسية دفاعية أو «آلية دفاع عن آليات الأنا»⁽¹³⁾. ولأن السمو على ذلك النحو من التعبير عن الجوهر الإنساني، فلم يكن من الغرابة أن تكثر مفردات الحسد الأنثوي، في هذا الشعر، بالقدر الذي تكثر فيه مفردات الحقل القيمي. ولعل قصيدة «معد كاحراو» تكون من أوضح الأمثلة على الحضور الكثيف لديك الحقلين الدلاليين، من دون الوقوع في التناقض:

كساجحراو هل من حرمة لك عند راليها، تُصان
كم رائر أدمسى فوئادك ما أسر وما أهبان
أخفى الرمى وتظاهرت بالخط، عيناه اللبتان...
تسحر بيان وتنهلان وتسكران وتحلمان

مرقت أقسعة الحياة وما عليها من دهان

وجملوتها في عربها **فترقت بعد امتهان** [115-116]
إن التسامي أو التصعد هو الأخذ بالأقعة والدهان، في حين أن السمو يكمن في محرق تلك الأقعة التي ليست سوى امتهان للإنسان. وبهذا يبدو العربي الداتي أرفع من الأقعة الاجتماعية التي تزيف الحقيقة الإنسانية بالحرمان والكبت والتجمل وسواها:

طوقتها، باللسذا مطوقاً، مقبلاً
فما انتت حائرة ولا رنت تدلاً
ولا درت وجنتها من حجل تبداً
كأنها في طهرها أظهر من أن تنجلا [310-311]

فالسمو لا يرتبط إذًا، بالأفكار المجردة، أو القيم الأخلاقية السائدة. بل يرتبط بالحرارة على التعبير عما هو إنساني روحياً أو شهوياً. وهو ما يؤكد مفهوم الحرية في وعي أبي ريشة للسمو الإنساني. فلا سمو في غياب الحرية، بل ثمة عجز وقصور وحرمان، أو كما يقول (14):

لس تربني في موئل الحق عبداً في نعيم بل سيداً في جحيم

إن هذا المنطلق في التعامل مع الظواهر المادية والروحية والفردية والاجتماعية، يكاد يشمل مختلف جوانب التجربة الحمايلية في شعر أبي ريشة، وفي محمل الموضوعات الوطنية والتاريخية والعاطفية والوجدانية، ولا يخرج على ذلك حتى الأبيات المتفرقة، من مثل قوله في بيتين اثنين:

حكاية حبنا عثمت فما أشجى وما ألسى
جميل منك أن تعفي وأجمل مه أن أسى [270]

حيث إن النسيان نوع من النفي، أما العفو فهو إثبات وتجاوز في آن معاً. ولهذا يبدو السيان، هنا، ارتقاءً على الموقف أي سموً في الشعور، على الرغم من تلك القساوة في حكاية الحب وليس المهد، ها، ما نهاية الحكاية، بل الموقف الثاني مها. وقد يظهر أن ثمة قساوة في هذا الموقف، تتنافى والسمو الإنساني. ولكن يحيل إلينا أن الشاعر في نسيانه ما هو شحي وقاس في تجربة الحب لا يسي التجربة، ولا يسي ثقت التي نعمو وفي هذا هي لما قد يحدث صورتها أو صورة التجربة، وعند شيئاً بهذا الموقف، في قصيدة «عودي». إذ تصرخ المرأة الحبيبة في وجه الشاعر تأبيراً ورفضاً، من دون أن يهمس في أسماعها شيئاً من «عصصه الحري». إنه يسحب يهدو، وترقع:

وسرت في وحشي، والليل ملتحف بالزمهري. وما في الأفق ومض سنا
ولم أكند أجتلي درسي على حدس وأستلين عليه المركب الخشنا
حتى سمعت ورائي رجع زفرائها حتى لمست حباتي قلنها اللدنا
نسيت ما بي. هزنتني لبعائها وفجرت من حساني كل ما كئنا
وصحت.. يا فتني! ما تفعلين هنا؟؟ البرد يوذيك عودي لن أعود أماً! [204]

فالحركة الانفعالية، في هذا النص، تنهض أساساً من تجربة السمو، في المشاعر وطرائق التعبير الحسي عنها، بدءاً بالإصغاء إلى التأبيب، وانتهاء بالرأفة والرفض أو النفي، مروراً بالتعالي على الانفعالات الحادة، والانسحاب الهادئ. وكل ذلك يصب في تعزيز صفة السمو في الذات الشعرية بعلاقتها

بالآخر. والحق أن هذه الدات كثيراً ما تحيل على تلك الصفة فيها، أو تعلنها، وتلح عليها، بشكل لافت للنظر، ودال نفسياً واجتماعياً في الوقت نفسه. فقد تمكن قراءة هذا الإعلان أو الإلحاح، من منظور النرجسية، كما تمكن قراءة من منظور الذكورة والمجتمع الأبوي - البطريكي. ويمكن قراءته أيضاً من المنظور الطبقي وأيديولوجية الطبقة السائدة. وفي كل الأحوال، فإن هذه القراءات، على تفاوتها، لا تتناول تحديد مفهوم السامي بوصفه مفهوماً جمالياً؛ وإنما تتناول علاقة الدات الشعرية بهذا المفهوم، ومدى استجابته لتوازنها النفسية ودوافعها الاجتماعية وميولها الأيديولوجية ورويتها للعالم، بمصطلح عولدمان. ومن المفيد أن نشير إلى أن رؤية العالم، عند أبي ريشة، تتقاطع مع رؤية العالم، عند الفلاسفة والمنصوفة المسلمين، ولا سيما على صعيد الإنسان الكامل الذي حار على الحلال والحرام، **أبعداهما الناسوتيه واللاهوتيه معاً** (15).

إن صورة الإنسان المثالية على اسم، عند الشاعر، يصعب عزلها عن صورة الإنسان الكامل نذ. بل إن الشاعر يؤكد في مواضع عديدة، من شعره، وبأشكال متنوعة. ويذكر من بعض الأمثلة على ذلك قوله على لسان امرأة مخاطبة (16):

عائقتُ فيك الله عاصعةً ونسيتُ فيك حكاية العدم
وجلوتُ في الدنيا فمًا وطئتُ إلا جباه شمسها قدمي
وقوله مخاطباً سعد الله الجابري، في حفل تأبين:

ربما غاب عن خيالك طيفي بعد طول الجفا وطول البعادا
أذهلتني عنك انتفاضة روعي في سماء علوية الأمداد
فترنحتُ أحسب السحب تهوي تحت مهدي والجم فوق وسادي (460)
وقوله أيضاً في المهرحان الألفي لأبي العلا، المعري:

لو بلغنا ما نشتهي لرأينا الله في نشوة الشعور عياناً!
نحن سحج الثرى؛ فما لأماننا على كل كوكبٍ تعانى (468)

إن رؤية العالم على هذا النحو، هي التي تفسر الميل الطاعني، في الذات الشعرية، إلى كل ما هو سام ورفيع؛ كما تقسّر ذلك الهجوم على كل ما يذكر بالاتضاع أو التسفل، والخنوع أو العبودية مما يتناقض وقيم الكمال أو السمو الإنساني. ولعل شعر أبي ريشة السياسي يقدم مادة غنية بموضوع ذلك الهجوم.

فمن المعروف أن عمر أبا ريشة من أكثر شعراء الكلاسيكية الحديثة، في سورية، تقريباً للواقع السياسي بحلاليه وصحايه، وقد يبدو، من الغريب أن يقرع أبو ريشة الضحية، أو الشعب مثلما يقرع القادة أو الحلادين، وإن يكن تقريره للقادة هو الأغلب والأكثر حدة. ونذهب إلى أن تقرير الشعب نزعة غير أصيلة في الكلاسيكية الحديثة، إنها نزعة رومانيسكية الطبع. حيث يتم الفصل بين الذات الفردية والذات المجتمعية، التي عاش ما يقع عليها اللوم والتقريع، في كل ما يجري على أرض الواقع ولا سيما السياسي والأخلاقي منه. فعل ذلك أبو القاسم الشابي، في العشرينيات من القرن العشرين، في عدد من القصائد، يقول في إحداها (17):

أيها الشعب! ليتني كنت حطّاباً... فأهوى على الجملود بفأسي!

ليتني كنت كالسيول، إذا سالت - تهذّ القبور؛ رصاً برمسٍ

إن تقرير الشابي يصطبغ بلون من ألوان العذاب النفسي، وهو ما يسجّم ونزوعه الرومانيسكي العام؛ في حين أن تقرير أبي ريشة يدلّ على نظرة فوقية متعالية، من مثل قوله:

يا شعب لا تشكّ الشقاء - ولا تُطلّ فيه نواحيك

لو لم تكن بيدك مجروحاً - لضمّدتنا جراحك

أنت انتقيت رجال أمرك وارتقبت بهم صلاحك

فإذا بهم يرغون فوق حسي دنياهم وشاحك [96 97]

ولكن إذا كان هذا التقرير يصدر، في نهاية المطاف، من قاعة بأصالة هذا الشعب أو هذه الأمة؛ فإن تقرير القادة والحكام يصدر من وعيه بمدى التسلل والتهافت على الرخيص والخسيس من الأهواء والمغانم، عند هؤلاء القادة. وفي ذلك من يقاشر السمو ما فيه. ولعلنا نذهب إلى أن أبا ريشة لم يصُغ صورة جمالية - اجتماعية ماقضة، تمام المناقضة، لصورة الإنسان الكامل أو السامي، كذلك التي صاعها للقادة السياسيين. إن هذه الصورة لا تناقض مفهوم السامي محسوب، بل تناقض أيضاً الصورة الخلمية المثلى للمستقبل الحضاري المفترض، وللماضي الحضاري القديم معاً يقول مخاطباً الأمة:

ودعي القادة في أهوائها تتفانى في غيبس المغم
ربّ وامعتصماه اطلقت ملء أفواه البنات اليتم
لامست أسماعهم لكنها لم تلامس بحوة المعتصم
أقسي! كم صم غدته لم يكر يحمل ظهر الصنم
لا يلام الذئب في عدوانه إن يك الراعي عدو الغنم
فاحبسي الشكوك فلولاك لما كان في الحكم عيد الدرهم [10-11]

على الرغم من أن التقرير ينصب أساساً على القادة، بأوصافهم المذكورة، والمناقضة لصورة السامي؛ فإن اللوم يقع أيضاً على تلك الأمة التي تمجد أصناماً لا طهر فيها. وهو ما يحل مرة أخرى على تلك الزعة الرومانتيكية المتعالية، في الذات الشعرية، عند أبي ريشة حيث تتعالى على أن تندر في الذئاب والرعاة والأغنام، على حد سواء. صحيح أن ثمة سحطاً على الذئاب والرعاة، وتعاطفاً مع الأغنام؛ ولكن من الصحيح أيضاً أن تلك الذات تتصل بما يحدث على أرض الواقع السياسي؛ من مطلق أنه يحدث، من دون أن تسهم فيه، أو أنه يحدث، لأنه لم يُسمح لها في أن تسهم فيه. ذلك هو الخطاب السياسي لنحة الأبراج العاجية. ويخيل إلينا أن أبا ريشة لم يستطع أن يحوّل خطابه السياسي النخوي إلى خطاب جمالي؛ أو الأصوب

أنه لم يستطع أن يرتقي بخطابه السياسي إلى خطاب جمالي يدعو على المصالح السياسية الفتوية. نقول ذلك، على الرغم من ذهبنا آنفاً إلى أن أبا ريشة قد صاغ صورة حمالية - اجتماعية للقادة، تناقص صورة السامي لديه. وهي صورة عميقة الدلالة حقاً. ولكنه في خطابه السياسي لم يرتفع فوق المصلحة الفتوية، في الكثير من قصائده السياسية.

لا شك في أن الشاعر لم يعلن صراحة عن تلك المصلحة، ولم ينطق بلسان فئة سياسية بعينها، على الأقل فيما أثبتته من قصائد سياسية في ديوانه. ولعل هذا قد أتاح له أن يزاوج بين المفهوم السياسي والمفهوم الجمالي. فقد بدا رفضه السياسي لنجحة الحاكم ترفعاً وتسامياً على الممارسة السياسية البراعماتية. مثلما بدا السمو الإنساني لديه، رفضاً لمختلف أشكال الابتذال الأيديولوجي السياسي. وهذا فإن «تساميه» فوق الدناب والرعاة والأغنام ذو حمولة ساسية، في النقام الأول. وإن تقاطع مع رؤيته للعالم، على صعيد الإنسان السامي الذي يربأ عن أن يكون دنياً أو شهة أو راعياً عدواً للأغنام.

وتحضر، في هذا المحال، قصيدة «هؤلاء» التي يعلن فيها انتماءه إلى أولئك المتعبين الأشقياء:

تساءلين علام يحيا هؤلاء الأشقياء
المتعبون ودربهم قفر وممرهم هاء
الذاهلون الساجدون أمام نعش الكرياء
.....

تساءلين .. وكيف أعلم ما يرون على البقاء؟!
امضي لشأنك..

اسكني..

أنا واحد من هؤلاء! [22 21]

إن منطوق النص يعلن انتماء الشاعر إلى هؤلاء بوصفه واحداً منهم؛ غير أن مفهوم النص يقول إن الشاعر يتعاطف معهم ويؤازرهم فيما يعانونه، من دون أن يكون واحداً منهم، فالمسائلة «المترفة» تتحدث إلى صديق «مترف» يعتقد مثلها أن هؤلاء المتعيين واجمون أمام بعش الكبرياء؛ وهو لا يعرف ما يرون على اللقاء. وكيف يعلم أو يعرف بما أنه لا يعاني ما يعانونه؛ ولكنه دفاعاً عن «الكبرياء» يؤازرهم، ويقف إلى جانبهم رفضاً لمطلق المتسائلة، وربما رفعاً من شأنهم. وفي هذا إشارة أخرى إلى الخطاب الأيديولوجي التخوي المتنبس بجمالية السامي.

2 - في الجمال الأنثوي:

وتنوح هذه الجمالية أيضاً في صورة الجمال الأنثوي الذي احتار، من شعر أبي ريشة، مكانة هامة بحيث يمكن القول إن أبا ريشة قد سبق نزار قباني، وهما من أهم شعراء الكلام بكبة الخديجة في الشعر السوري والعربي عامة، إلى العناية الفائقة بالجمال الأنثوي، ونحوه إلى موضوع شعري قائم بذاته، علاوة على الجراءة الشعرية في طريقة التعامل مع هذا الجمال، على الصعيد العاطفي والأخلاقي والجمالي عموماً. صحيح أن نزار قباني قد أعطى هذا الجمال وحامله - أي المرأة - ما لم يعطه شاعر من قبل، ولكن الصحيح أيضاً أن أبا ريشة هو الأسبق إلى هذا الموضوع بهذه الطريقة، في الشعر العربي الحديث.

غالباً ما يتصف الجمال الحسي الأنثوي، في شعر أبي ريشة، بصفة السمو. فهو جمال استثنائي مفارق لما هو اعتيادي بدرجات كبيرة. إنه جمال فائق وسام في آن معاً. ولا يظهر ذلك في التوصيف الحسي فحسب، بل يظهر أيضاً في تحديد المشاعر الجمالية المصاحبة لهذا التوصيف. أي أن الجمال الأنثوي غالباً ما يكاد يفارق مفهومه ليدخل في مفهوم آخر وهو السمو. فلا يكون عندئذ جَمِلاً بقدر ما يكون سامياً، ولا يكون مُلْذاً أو مُؤَسِّاً أو مُمْتَعاً أو

مقبطاً، بقدر ما يكون مذهلاً أو مدهشاً أو محيراً أو مريباً أو متحلاً... يقول في جارة له انتحرت:

هي جازتي، لم أدر ما تسى هي للجمال الغنة العظمى
يبدو على إشراق سميتها ترف الصبا، وملاوة النعمى
تتحول الأبصار خاشعة عنها، وتثيب طيفها لثما
فسألت... قالوا، بدعة عجب ضفا بحل رموزها فلهما
عذراء نفع الطهر خطوتها فكانها من عالم أسى [369-370]
ويقول في قصيدة أخرى:

أي عذراء مزقت حجب العيب وجازت مواكب الأزمان
أطلت عليك، بدعة إغراء سخي الأطلال والألوان
فحسرت الشفاء عن بهيم أبدي وأسى من بسمة الإيمان
وللست السدا، التي لثفة العاني وشرق المسئلة الحمران
فترامت عليك ثرى نعيم لم يخس قدسه هوئ إنساني [404-405]

أما في قصيدة «امرأة وتمثال» فيزواج بين الجمال الأنثوي والجمال
الأنثي، متعرضاً لإحدى أهم مسائل علم الجمال، وهي مسألة الجمالي بين
الطبيعة والفن. فمن المعلوم أن هذه المسألة قد عولجت باستفاضة، في تاريخ
الفكر الجمالي وعلم الجمال، من منظورات متباعدة عدة، حتى بدت وكأنها
إشكالية غير ممكنة الحل. فثمة من يذهب إلى نفي الجمالي عن الطبيعة، ومن
يذهب إلى تهميشه قياساً إلى جمالي الفن، وثمة من يذهب إلى اعتبار جمالي
الفن تابعاً هزلاً لجمالي الطبيعة، وهنالك من يؤكد أن كلاهما تابع، من حيث
الأهمية، لطبيعة العلاقة بكل منهما؛ ومن يؤكد أن المسألة كلها مرهونة بما هو
دائي... إلخ. ولسنا، هنا، في معرض الحديث في هذه المسألة - الإشكالية،
ولكن ما أردنا الإشارة إليه هو أن أباريشة قد عانى هذه المسألة شعرياً وجماليّاً،

من خلال مرعته إلى السمو، التي تبدت في السعي إلى تأييد الجمال الطبيعي -
الأشوي الحسي هنا - بالفن نحتاً وشعراً. يقول في تلك القصيدة:

حسبنا هذي دميةً منحوتة من مرمر
طلعت على الدنيا طلوع الماخز المستهز

وسرت إلى حرم الخلود على رقاب الأعصر
عريانة سكر الخيال بعريها المكسر
أبداء ممتعة بمجوع البصر المسفر
سرو إليها في وحوم الحسام المسفر
والطرف بر مقل في سحرها ومفر
رشي بها إبداع نأجها الجمال العفري (316 315)

تشارك المقاطع الثلاثة السابقة - وهي نادر - لمجمل شعره في هذا الباب -
في التركيز على سمو الجمال الأشوي، حتى يبدو أنه جمال قد هبط من
عل، ولهذا فهو أعنى وأسمى، أو هو مثل الأعنى في الجمال والسمو معاً.
ففي المقطع الأول نحد المرأة «وكأنها من عالم أسمى» مما يعني أن الأبصار
سوف تتحول حاشعة عنها، مكتفية باستيعاب طيفها حمالياً. إذ إنها لا
تستطيع أن تستوعب كل ذلك الجمال أو أن تفك رموزه. وفي هذا شكل
من أشكال التناص مع القرآن الكريم في غير آية، من مثل الآية الرابعة من سورة
المدث ﴿ثم ارجع البصر كرتين يقلب إليك البصر خاسئاً وهو حسير﴾، والآية (143)
من سورة الأعراف ﴿فلما تخلى ربه للجبل جعله دكاً وعمر موسى ضعفاً﴾ وهو
تناص استوحه موقف الجلال في الآيتين وموقف السامي في النص الشعري.
وصلات القربى بين الجلال والسمو عديدة جداً. وقد أشرنا إليها سابقاً.

وفي المقطع الثاني تمرق العذراء بحب الغيب وتخور الأزمان، وتطل
إغراء سحياً وقدسياً في آن معاً. وهو ما يجعل العاشق مدلهاً حيران، لا يستطيع
فهماً على الرعم من نشوته العجمية القدسية. وكذا، في المقطع الثالث، تطلع

فينوس على الدنيا - ولا تحرح مها - طلوع الساحر المستهتر بجماليات هذه الدنيا! إنها تطلع بعريها المتكبر والمتأني على الفناء والاستيعاب أو الإدراك الإنساني معاً، حيث يضطرب البصر أمام سحرها المعجز، فنربو إليها في وحوم الحالم المستغمر!..

إن تعبير «وجود العالم المستغمر» يكاد يلخص الموقف الانفعالي الجمالي في تجربة السامي عامة، من جهة، ويلخص من جهة أخرى الموقف من الحمال الحسي الأثنوي ذي الطبيعة السامية، في شعر أبي ريشة خاصة. ولقد توضح ذلك في المقاطع السابقة التي اشتملت على العديد من التعبيرات التوصيفية - التقويمية، في الوقت نفسه، والدالة على حمال استثنائي فائق، يتقاطع مع فكرة الإنسان الكامل، أي بطلن من رؤية العبد عند الشاعر. ويعتقد أنه من الصعب أن توضح أبعاد صورة هذا الحمال، إذا أغفلنا نُسند الرؤيوي الذي تقوم عليه. وهو مفهوم الإنسان الكامل، في الفكر العربي - الإسلامي وفي رؤية أبي ريشة للعالم معاً. حيث تداخل اللاهوت والناسوت في ذلك المفهوم وتلك الرؤية. فعلى الرغم من أن الشاعر يعنى عناية خاصة بالجسد الأثنوي، فإنه يعدّ به بالروحاني الذي هو أشبه باللاهوتي وكان عملية التحيل الشعري، في هذا الشعر تنهص من المزوجة بين الناسوتي واللاهوتي، وهو ما يجعل التحيل معارفاً للواقع، على صعيد عناصر الحمال - السامي، لا على صعيد عناصر الصورة الفنية. بمعنى أن الشاعر قد التزم بالمنطق التصويري الكلاسيكي، القائم على المحاكاة والمقاربة، في تكوين صورة العنية، في الأعم الأعْب؛ في حين أنه قد افرق عن ذلك المنطق في تكوين صورته الجمالية، فجاءت معارقة لما هو واقعي بشكل لافت للنظر. مما يدكر بالشكر الصوفي الذي انطوى على تلك الثنائية، ثائية المقاربة والمعارقة في الصورة العنية والصورة الجمالية على التوالي؛ والذي انطوى أيضاً على مفهوم الإنسان الكامل.

إن قيام التحيل الشعري على المزوجة بين الناسوتي واللاهوتي يؤكد

عليه، في هذا المجال، هو أن الصورة الجمالية للحسد الأنثوي تنسجم ورؤية أبي ريشة للعالم، على صعيد الكمال الإنساني. وما المطالبة بالتحجّر - التأنه إلا تأكيداً لتلك الرؤية التي تكاد تتجلى في حمل شعر المرأة، عند أبي ريشة. يقول:

شاهدتُ بعينيك الدنيا..

معاً أهبازُ

ومطاف غمالاتِ عليا

تهمي أسرارُ

علوياً بأبدعة خلقي

مبشج إجمازُ

إن مالت عندك أشسواقِي

وأضمتُ الغارِ

...

غمائرُ فوجي بالنور

فارتاع وحازُ

وهسوى بسجناح مكور

في ظل جدار!! [282-284]

إنها صورة عليا للجمال الأنثوي - وربما للمرأة عامة - حيث المتعة والسر المعجز والسماحة والجبروت والتورانية. وهذه الصورة هي نفسها صورة فينوس التي هي، في نهاية الأمر، صورة المثل الأعلى للجمال السامي، أو الجمال الذي حلّ أن يُسمّى جمالاً، كما يقول في قصيدة «في طائرة»: «

طلعة ريتا، وشيء باهر أجمال؟ جل أن يسمى جمالا [90]

3 - في جمالية المكان:

ولا تكتمل تجربة السامي، عند الشاعر، من دون الوقوف عند جمالية المكان التي تستاهل وحدها دراسة خاصة، لما لها من أهمية في شعر الشاعر. سواء أكان ذلك على صعيد السمو، أم كان على صعيد الأشكال التصويرية والبني الأسلوبية، أم على صعيد التأويل النفسي والاجتماعي. ولعلنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أن جمالية المكان لا تقل أهمية عن جمالية المرأة، في التعبير عن تجربة السامي، عند أبي ريشة. فعلى الرغم من أن المكان لم يتحول إلى موضوع شعري قائم بذاته، كما هي الحال في المرأة، فإن له من الأهمية، في تبيان تلك التجربة، ما لا سمي بخاوره أو إغماله.

يذهب عاشقون بالشار إلى أن الفاعلية التي تنسم بها جمالية المكان والتي تتوجه من الألفة العميقة إلى المدى اللانهائي، نشعرنا بالفخامة تبعث من داخلنا (19). وهو ما يعني أن الإحساس بالفخامة - أو بالسمو في محالنا - يرتبط، على مستوى الأمكنة، بالاتساع والعلو. فما لا يوحى بالامتداد أفقياً أو شاقولياً قد لا يوحى بالفخامة أو السمو، من منظور أن تجربة السامي تتطلب طاقة ذهنية ونفسية غير عادية. ولهذا فإن الأمكنة المحدودة أو الضيقة يندر أن تكون مادة لهذه التجربة، إلا إذا اتصفت أو اقترنت ببعض الصفات المكتسبة بفعل التذكر والتحيل، والتي تؤهلها لأن تكون مادة لتجربة السامي. وعلى أية حال، فإن الأمكنة السمودحية، لهذه التجربة، هي تلك التي تنصف بالامتداد أفقياً أو شاقولياً كالسهول الواسعة والجمال الشاهقة.

يصح التأكيد أن السبة العظمى من أشكال الأمكنة، في شعر أبي ريشة، هي الأمكنة العالية المرتفعة، كالجبال والتلال والروابي والأنجاد والصحور، علاوة على الجحوم والشهب والأفق والشموس والسحب... إلخ، حتى إنها

تشكر حقلاً دلاليّاً أساسياً من بين الحقول الدلالية المهيمنة على شعر الشاعر والذي ارتفعت مفردة الجبل فيه إلى مستوى الكلمة - المفتاح woodkey.

يقول في قصيدة بعنوان «جبل»:

معاد حلال الكبر ما كنت حاقداً ولا غاضباً إن عاب مسراي عائبُ
فكم جبل يغفو على النجم حده وأذباله للساتمات ملاعبُ
نظرت إلى الدنيا فلم أَلَفْ عندها كبيراً أداري أو صغيراً أصائبُ
وما هان لي في موقف العز جانبُ ولا لان لي في جانب الحق جانبُ
فيا غربة الأحرار ما أطول السرى وملء غياهبات الدروب غياهبُ [190-191].

لقد احتضن الجبل حملة من الشعائر والقيم والمعاني التي يسعى الشاعر إلى التعبير عنها أو يطبق منها **إن وعي العالم** بالتوصيف والتقويم. فبدا الجبل معادلاً موضوعياً لندات الشعرية حياً، وملاً أعنى نحتمل القيم الجمالية الإيجابية حيناً، وحاصلاً لمشاعر سامية حياً، وفاءً تنفس فيه الذات هواء الحرية خلاصاً من قاع الدل والعبودية والنسفل حياً آخر ولعل حور الجبل مرادفاته ومصاحباته، بهذا الكم اللعوي الضاعط، وتلك المستويات الدلالية المتعددة، قد أسهم في تعميق النزعة الفوقية أو النظرة من عل، التي يستشعرها المتلقي في شعر أبي ريشة، والتي ألمح إليها غير باحث وناقد. ومما يزيد في تأكيد تلك النزعة ذلك الكم الضاعط أيضاً من مفردات دالة على الكبرياء والعزة والعفوان. ولا شك في أن ثمة اسحماماً عالياً بين الجبل والعنقوان. ولكن لا شك أيضاً في أن هذا الاسحمام جاء تعبيراً عن تحرمة السامي التي يتمحور حولها شعر الشاعر؛ ولا شك كذلك في أنه قد تتداخل النظرة الفوقية في تلك التجربة، بحيث يصعب الفصل بينهما، ولا سيما في بعض التعبيرات الممتلئة أيديولوجياً، مما مر بنا سابقاً، وفي تلك الممتلئة انفعالياً، كما هي الحال في النصوص التي تعبر عن مواقف متأرمة عاطفياً مع المرأة. إن التعبيرات الممتلنة بما

هو أيديولوجي أو بما هو انفعالي تكاد تلغي المسافة بين السمو والفوقية أو بين الجبل والبرح العاجي غير أن هذا لا ينبغي أن يذهب بنا إلى القول بهيمنة الموقية أو هيمنة الرجسية على هذا الشعر. وإلا فإنه سوف يبدو كل سمو روحي، أو اعتداد نفسي، أو كرامة أخلاقية شكلاً من أشكال الفوقية أو الرجسية. إن هذا الشعر يقدم دليلاً على تجربة السامي الجمالية في المقام الأول، ولكنه بوصفه شعراً يقدم أدلة عدة على إحالات نفسية أو اجتماعية أو أيديولوجية، وذلك من منطلق إن الفن عموماً لا يمكن أن يكون بريئاً من تلك الإحالات. مع العلم أن استعراق إحالة واحدة للفن، أو للعمل الفني، هو نوع من الانحراف عما هو حمائي، انحراف في العمل، أو انحراف في القراءة.

لقد استوعب الخيل بوصفه مكاناً ودلالة ورمزاً تجربة السامي الجمالية، عند أبي ريشة، فهو المكان المنفصل لسيه بدنه وصفاته من جهة، وبوصفه حاضراً للموقف العاطفي أو لوحيدتي من جهة أخرى فقد احتصن الجبل عدداً من المواقف العاطفية والوجدانية، في عدد من النصوص الشعرية، من مثل «جبل» و«عودي» و«إمرست» و«دليلة» و«المرأة» و«كنا» و«المسحني».. إلخ. أما قصيدة «نسر» فهي من الشهرة، على هذا الصعيد، ما يستوجب التوقف عندها، ولو من باب الإشارات وحسب.

تطرح هذه القصيدة جمالية المكان المرتفع - الجبل - من خلال تجربة السامي في النسر والجبل على السواء. أي أن النسر الذي يمثل السمو الإنساني لا يليق به حياً وميتاً إلا المكان الذي يحيل على مكانة عالية، وهو الجبل. وهذا ليس مجرد مكان حيادي، في الص، بل هو حاضراً طبعي ونفسي وقيمي لحركة السمو، حتى إن حضوره في الص يكاد يعلو على حضور النسر، لعة وفاعلية. فقد سقط النسر على السفح مدمي، ومن وحب الجبال أن تغضب وتثور من أجله، فلا يحوز للدروة الشفاء، أن ترضي بموت النسر في القاع أو في السفح:

أصبح السفح ملعباً للنسر فاعضني يا ذرى الجبال ولوري
 إن للجرح صيحة فابعثيها في سماع الدنى فحيح سمر
 واطرحي الكرياء شلوأمدني تحت أقدام دهر ك السكير¹

للي يا ذرى الجبال بقايا النسر وارمي بها صدور العصور
 إنه لم يعد يكتمل جفن النجم تهاً بريشه المنثور^[158 159]

لقد سقط النسر على السفح مدني، وراحت بعاث الطير، بل العجاف
 منها «تدعه بالمخلب الغض والحناح القصير»، مما يجعله يرتعش رعدة الكبر،
 ويمضي ساجباً هيكله المنخور إلى الأفق الأغبر، وهاك:

جلجلت منه رعدة نبت الأفاق حرمي من وهجها المستطير
 وهوى جقة على الدروة الشماء في حضن وكره المهجور^[162]

فلا يكتفي النسر بالموت، على الدروة الشماء، بل إنه أيضاً يموت في
 حضن وكره المهجور، حيث لا يرى حشته أحد، فيشعق عليه أو يأسى لحاله!
 فالنسر السامي لا يرضى بعير مشاعر الإعجاب والتبجيل والتعظيم وكذا فإن
 الجبال لا تختض النسر إلا وهو في حالة العرة والقوة؛ أما حين يتساقط النسر
 فاقداً بعضاً من تلك الحالة، فإنه يفقد بعضاً من «جليلته» أو سموه، ويعدو
 أقرب إلى السفح منه إلى الجبل الذي يحق له أن يقضب ويثور، كي يعود ابنه
 السامي إليه.

وبهذا فقد قدمت القصيدة تجربة السامي في النسر والجبل معاً. وعلى
 الرغم من أنها قد أظهرت بعض مشاعر الأسى والشفقة على النسر في أزمتها،
 فإنها بقيت في إطار المشاعر الثانوية قياساً بمشاعر الإعجاب والتبجيل الطاعية
 على القصيدة، سواء فيما يتعلق بالنسر أم الجبل أم طبيعة العلاقة بينهما. ولقد
 فوت ذلك على القصيدة أن تكون ذات باء درامي تراحيدي. غير أن الشاعر
 المعنى أساساً بالسامي لا بالتراحيدي كان مدفوعاً إلى تلك النهاية انسجاماً مع

وعبه الجمالي القائم على السمو، وانسحاباً كذلك مع بنية النص القائمة على محورين متكاملين السر والجلل لا على ثنائية ضدية صراعية كالنسر والبعث مثلاً. إذ إن عجاف البعث لم تظهر في النص إلا في بيت واحد، وبشكل تبدو فيه عاملاً مساعداً على إدكاء رعشة الكبر في النسر. ولهذا فقد افتقد النص إلى الساء الدرامي التراجيدي الذي كان بالإمكان أن يسهم في بلورة المحنة التي يعاني منها النسر. ولا شك في أنها لا تنفي بعض الملامح الدرامية عن النص، ولكنها ملامح تقربه من المواقف المثيرة أو الميلودراما Melodrama أكثر مما تقربه من الساء الدرامي. والحقيقة أن كل ذلك يؤكد أن الشاعر لا يضحي بالسامي على مذهب الآلام. إن برعته العامة تقرر أن السامي يبقى سامياً على الرغم من الآلام، ولا يجب أن يكون غير ذلك.

لقد حملت حمالية المكان، في هذا النص وفي شعر أبي ريشة عموماً، تجربة السامي؛ مما يعني أن تلك الحمالية سطوي على المشاعر نفسها التي تطوي عليها هذه التجربة كالعظة والبهشة، وشعة والذهول، والإعجاب والتبجيل... إلخ. إن الحب، عرفانه ومصاحباته المعوية لا يوحى، بهذه المشاعر، بما يتصف به من عظمة وارتفاع ماديين وحسب، بل بما يحيل عليه أيضاً من معاني القوة والسطوة والتميز والانطلاق. إنه الأعلى والأعظم مكاناً ومكانة، وأكثر إيجاءً بالامتداد المتصاعد غير المنتهي. ولا سيما باتصاله البصري بالأفق أو السحب أو السماء عامة. يقول في قصائد متفرقة ومتاعدة رمنياً:

جمعتهم شيم الوفاء لمارد
في الشعر جواب الأعالي قاهر [39]
بأذخ فوق ربوة مشرب
والروابي من حوله حشاده [58]
قلتم فبحر أحشاء الثرى
وهم يلثم محمّ الفرقد [129]
عجبت من مني في رأس شاهقة
بعيدة عن مدى الضوضاء والصحب [371]
وسيجني بيته في غابة
تترامى فوق سفح الجبل [369]
نام في غيب الزمان الماحي
جبل المجد والندى والسحاب [562]
شاخص الطرف في رحاب الفضاء
فوق طود عالي المناكب ناء [576]

إن هذه الأبيات المقتطعة من سياقها الصبي مجرد شواهد أولية للدلالة على الحضور الكثيف لجمالية المكان المرتفع، في هذا الشعر، وللدلالة أيضاً على أن هذه الحمالية قد طغت على سواها من الأمكة في التعبير عن تجربة السامي، وعن المشاعر المصاحبة لها.

وقد يكون من الطريف أن نشير إلى أن المنطقة التي ولد فيها عمر أبو ريشة وترعرع - منطقة مسبح شمال سورية - هي منطقة سهبية زراعية، لا وديان ولا جبال ولا روابي فيها؛ بخلاف الشاعر بدوي الجبل - وهو مجايل لأبي ريشة - الذي ولد وترعرع في منطقة جبلية، هي من أعلى المناطق الجبلية في سورية - سلسلة جبال اللاذقية - وعلى الرغم من ذلك، فإن حور الأماكن العالية في شعر أبي ريشة أعلى كثافة ودلالة منه في شعر بدوي الجبل؛ وكذا هي الحال بالنسبة إلى مجايله أيضاً أبي القاسم الشابي الذي تنقل في عدد من المناطق الجبلية في تونس والجزائر⁽²⁰⁾. وبذهي أننا في هذه الإشارة لا نوحب التقارب أو التباعد بين جمالية المكان، في النص الشعري، وطبيعة المكان الذي ترعرع فيه المبدع. عبر أننا نؤكد أن نعمة علاقه وطيدة بين كل من المكان والتجربة الحمالية، في النص خاصة، والشاح الشعري للمبدع عامة. وفي هذه تكمن أهمية تلك الإشارة، حيث إن المبدع يكون فضاءه الفني بدوافع حمالية وروحية ونفسية في المقام الأول، ما يجعل من البحث عما هو موضوعي، بيئي أو اجتماعي، في النص وفضاءاته بحثاً يقصر عن استيعاب العملية الإبداعية عموماً. ولا بأس من أن تثير حمالية المكان عند ديك الشاعرين توصيحاً للعلاقة بين المكان والتجربة، وتعميقاً لعلاقة أبي ريشة بالمكان المرتفع والسامي معاً.

يمكن التأكيد أن شعر بدوي الجبل قد تمحور حول تجربة الجميل في الدرجة الأولى مع بعض التوسيعات الحمالية التي انطوت على البطولي من جهة، والمعدب من جهة أخرى. فقد صدر هذا الشعر مفهوم الجمال في النفس والفكر والدين والسلوك والأنوثة والطبيعة والكون عامة؛ وفي تصديره

هذا كان مفهوم الجمال يتداخل في البطولي أحياناً، ولا سيما في بعض القصائد الوطنية؛ أو يتداخل أحياناً في المعذب، في بعض القصائد الوجدانية التي يغلب عليها الإحساس بالاغتراب. ولكن يبقى مفهوم الجمال، في كل الأحوال، هو المسيطر أو هو الصفة الجمالية القائدة في شعر بدوي الجبل:

وأنكر قدرة الخلاق روحاً رأى صور الجمال وما اشتهاها
لمن جلبت بزینتها عروساً وفهم أحبها ولمن براهها
عبدتك في الجمال ولا أبالي ضلال النفس ذلك أم هذا (21)

إن استعلاء تجربة الجمال، في هذا الشعر، قد أدى إلى استعلاء حمالية الرياض أو المكان الأحصر بحيث يكاد لا وجود لص شعري واحد، عند بدوي الجبل، يحبو من الرياض وما يحيل عليها من شجر وورد وعطر وطير وماء. فهذه المفردات هي مكونات المكان، عند الشاعر، وهي مكونات النص الشعري في الوقت نفسه. وقلمنا نعره، في هذا النص، على مفردات المكان المرتفع أو الجبل. إن معظم ما نعره عليه هو تلك المكونات المضاعطة على النص والمتلقي معاً. وبما أن جمالية المكان، عند بدوي الجبل، على هذا النحو، فإن الرمز الأثير، لديه، هو طائر الليل، الذي كثيراً ما ارتفع به الشاعر إلى مستوى المعادل الموضوعي لتجربته الذاتية في الترنم والشجو أو العناء والبكاء، من مثل الأبيات التالية من قصائد متفرقة:

شاد على الأيك غساناً فأشجاناً تبارك الشعر أطيباً وألحاناً (22)
من روع الليل الهاني وأجفله عن أيكه وسقاه الخنف لو ورداً (23)
وبليل الدوح تريره بأيكته نعى الجمال ويرعى غره الثمر (24)
تائق الدوح يري بلبلاً غرداً من جنة الله قلباناً جناحاه (25)

وأنا البليل في الأيك وفي الأسر يعني
تurf الإحسان إن أضفى على دنياي حُسن (26)

ولا شك في أن للطبيعة الجبلية حضوراً ملموساً في شعر بدوي الجبل، ولكن من باب الحضرة الدائمة لا من باب العلو والارتفاع، وهو ما يسجّم مع استعلاء تجربة الجُميل، عند الشاعر.

أما أبو القاسم الشابي الذي هيمنت تجربة المَعْدَبِ المعترِبِ لديه، فقد برزت حمالية الغاب، في شعره، بوصفها الملاذ من مختلف أشكال المعاناة النفسية والروحية والاجتماعية. وثمة من يذهب إلى أن الغابة، عند الشابي: «رمز نفسي، والنجوى إليها يمثل الرغبة الدفينة في العودة إلى رحم الأم. ومعطى هذه الرغبة هو معطى شعوري في المكان الأول، يناقض المعطى العقلي»⁽²⁷⁾.

وعلى أية حال، فإن حمالية الغاب قد استعلت عند الشاعر، لنزوع رومانتيكي يرى في الغاب «مُودِجاً للجَمَدِ العَطريِّ السكر الذي لم «تدسه» اليد الآثمة للمدينة الحديثة، أو العلاقات الاجتماعية الاستلابية، وهو ما جعل من هذه الحمالية فضاءً متحليلاً يمثل حِمَمَ المَعْدَبِ في الالتحاق من تلك العلاقات، وفي التطهر النفسي والروحي من أدرانها.

إِنَّ فِي الْغَابِ أَزْهَاراً وَأَعْشَاباً عَذَابٌ
يَنْشُدُ النَحْلُ حَوَالِيهَا أَهْلاً بِجَا طِرَابٍ
لَمْ تَدْنَسْ عَطْرَهَا الطَّاهِرُ أَنْفَاسُ الذُّلَابِ
لَا، وَلَا طَافَ بِهَا التَّعَلُّبُ فِي بَعْضِ الصَّحَابِ⁽²⁸⁾

ولقد برز الطير، في حمالية الغاب، بوصفه مكوناً أساسياً من مكوناتها، وبوصفه رمزاً من رموز الدات الشعرية، في آن معاً. وعلى الرغم من أن الشاعر يقع في غرام كل الطيور المغردة؛ ولا سيما النبل، فإنه كثيراً ما يقع في غرام طائر الشعر المتحيل، يقول مخاطباً إياه:

فِيكَ اسْطُوتُ نَفْسِي، وَفِيكَ نَفَسْتُ كُلُّ مِشَاعِرِي
فَاصْدُخْ عَلَيَّ قِمَمَ الْحَيَاةِ بِطَوْعَتِي، يَا طَائِرِي⁽²⁹⁾

وإذا ما كان الشاعران، الكلاسيكي الحديد والرومانتيكي، قد اتفقا على صعيد حمالية المكان أو الحصرة الدائمة والرمز الأثير والمعادل الموضوعي للذات الشعرية - البلبل - فإن الفوارق بينهما أكبر من أن تحصى، حتى على هذين الصعيدين، الحضرة والبلبل. ففي حين بدت الحصرة عند بدوي الحبل روضة مأنوسة، لا تتعارض وما هو اجتماعي إنساني؛ وبدا البلبل طائراً منسجماً مع المحيط، على الرغم من بعض العذابات الروحية، فإن الحضرة عند الشابي تبدو غاباً مجهولاً غير مأنوس، يتضاد مع العلاقات الاستلاية ويبدو البلبل كأنها هارباً من أسر تلك العلاقات، على الرغم من أنها تلاحقه حتى في تحنيقه، في أجواء عالمه العسي المنحيل

نلاحظ، مما سلف، العلاقة الجدلية بين التجربة والمكان، في الشعر، كما نلاحظ تلك العلاقة بين التجربة والرمز المحوري، حيث يمكن القول إن طبيعة المنحيل ترتفع بصفة التجربة الجمالية وفحوى مكوثها الأساسي كالجميل أو السامي أو المعذب أو التراخيدي. بلح. ولقد فاربنا ذلك - على سبيل الإلماح - في شعر بدوي الحبل وأبي القاسم الشابي، في محاولة لوعي التجربة وتجلياتها في شعر أبي ريشة، الذي برزت لديه حمالية المكان المرتفع تعبيراً عن تجربة السامي. وتعبيراً عن هذه التجربة أيضاً، وتناغماً مع المكان المرتفع، بررت رمزية النسر، واحتلت المكانة الأولى، من بين الدلالات الرمزية القليلة، في شعر أبي ريشة.

إذا كان البلبل قد احتار على اهتمام بدوي الحبل والشابي، اللذين أعطياه أبعاداً رمزية تتفق ونزوع كل منهما؛ فإن السر قد احتاز على عناية فائقة، من أبي ريشة، مما رفعه إلى مستوى الرمز المحوري الأثير، والمعادل الموضوعي للذات الشعرية، في العديد من النصوص الشعرية. ومن الطبيعي أننا لا نقصد ذلك النسر الذي ظهر في القصيدة المعنونة «بالنسر»، وحسب، بل

بقصد أيضاً تلك الإحالات الكثيرة والمتكررة، والتي بدا فيها السر رمزاً دالاً على ألدات من جهة، وعلى السمو من جهة أخرى، من مثل المقطع الآتي:

ربّ جذلان في الكرى راره الخلم وأغصراه بالنعى البمضاء
لم تكد ترجف المحاجر حتى سرق النور دمية الإغصاء
فسعى في عناده يصنع الضيم ويطوي الضراء بالضراء
كعقاب هزّت إلى الأفق الرحب جناحي عزيمة ومصاء
حلقت.. والرعود تجار والسحب تهاوى، متورة الأشلاء
وتسامت طوراً تضمّ جناحيها وطوراً ترخيها بازدراء
وأنت وكرهاً مكسرة الريش وفي صدرها دم الرحاء

ولتوت تحدج الجراح الدوامي وبالحاظها النقصات الإباء
هكذا مصرع الرجال فلانام على العزّ أصين الحباء!! [589 591]

لقد مثل النسر روح أبي ريشة إلى السمو، كما مثله حمالية الحبلى، بل إن ثمة تكاملاً وتفاعلاً بين السر والخبر، في تأكيد تجربة السامي، عند الشاعر. والمفيد أن نشر في هذا المقام، إلى أن الشاعر قلماً وحيد، في الليل، مادة رمزية تتناغم ونزوعه الحمالي العام. ولهذا تبدو قصيدته المعنونة بـ «بلبل» عربية عن ذلك النزوع، ولا سيما في أبياتها الأوائل، غير أن العراية تكاد تتلاشى، في أواخرها حيث ظهر البطل أشبه بالنسر، لا من مطلق: «استسر العاث» بل من مطلق أن «البلبل لا ينسل في قفص» بحسب الحافظ الذي استشهد به الشاعر في تمهيدته لفصيدة وعلى أية حال، فقد عدّى الشاعر رمزية البطل بدلالة النسر، يقول في البلب:

فعاف دنياه ولم يتخذ عشّاً ولم يحمل سوى زهده
كانه من طول مامضه من عبث الدهر ومن كيده

أبى عليه الكبر أن يورث الأفرار ذلّ القيد من بعده!! [146]

لقد أبى على البلب الكبر أن يتنازل في قفص، ثاماً كما أبى الكبر على السر أن يسقط ميتاً على السفح! هذا هو السمو متجلياً بصور تخيلية ورموز شعرية متواشجة ومتكاملة.

وقبل أن نعاذر المكان المرتفع وابنه السر، يحسن بنا التوقف عند مسألة الزمان، لما له من أهمية، في هذا الشعر، من جهة ولتلازمه الحدلي مع المكان من جهة أخرى. فقد دُلَّ الزمان الشعري على معاناة وحدوية وروحية ضاعطة، في علاقة الشاعر مع الظواهر والأشياء، وهي تتحول من حال إلى حال، أو تفتقد جمالها وبهاءها بفعل الزمن. إن الشاعر الذي طالب حسناء بقوله: (أحاف عليك أن تتغيري فتتحري) قد وحد في السمو رقية ضد الموت بوصفه سلاح الزمن، كما وحد في الزمن، ولاسيما المكاني منه كالنحت والعمارة، رقية أخرى ضد الموت. ولعل هذا ما يفسر الكثرة النسبية للنصوص التي تعالج فن النحت وفن العمارة، عند أبي ريشة، من مثل: معبد كاحراو وأوغاريت وظلل وميوس وحان درك. وهو في كل هذه النصوص يجد في الفن المكاني محاولة لتعبد على الزمن. ولا بأس من الإشارة إلى أن أبا ريشة لا يرى تلك المحاولة في هذا الفن وحسب، بل يراها أيضاً في الشعر والبطولة، وفي استهلاك المتع والمذائل... ولكننا نحصى الحديث بالفن المكاني لاتصاله بجمالية المكان، ووصوح المعاناة الزمانية في معالجته الشعرية. يقول في قصيدة أوغاريت:

ياروعة الماضي البعيد المستمر المبهم
كيف انطلقت من السلاسل والعقال المحكم
أقبلت، فالتفت الزمان تلقى المتوهم
والموت دونك واقف في ذلة المستسلم
فيم التمرد والوثوب على القضاء المبرم
أتعبت من حلم الخلود فشئت أن لا تحلمي!!! [118-119]

ويقول في قصيدة «طلل» حول صرح روماني قديم:

ففي قديمي! إن هذا المكان يغيب به السر عن حبه
رمال وأنقاض صرح هوت أعاليه تبحث عن أسه

...

...

لقد تعبت منه كفى الدمار وباتت تخاف أذى لمه
هنا ينفض الوهم أشباحه ويتحر الموت في يأسه [125-127]

تتسم جمالية المكان، في مثل هذه النصوص، بالتعالي على الزمن، والتغلب على الموت. مما يكسب هذه الجمالية بعداً رمزياً وهو بعد التأبد أو الخلود. وبما أن هذا البعد ذو طبيعة لاهوتية في وعي أبي ريشة، فيمكن القول إنه قد غدّى جمالية المكان بعصر لاهوتي، تماماً كما فعل صورة الإنسان الكامل. وبهذا فإن المكان السامي لا يرتفع أو يعبر على ما حوله من أمكنة فحسب، بل يعلو أيضاً على ما يمر به من زمنة. وكذا هي الحال في الرمز المحوري - السر - الذي لا يرتبط بالأعالي فقط، وإنما يرتبط كذلك بالعمر المديد. فمن المعروف أن السر هو من أكثر الطيور عمراً. ولهذا كان من أكثرها تعبيراً عن تجربة السامي، عند أبي ريشة، سواء فيما يتعلق بالارتفاع مكاناً ورمزاً، أم فيما يتعلق بالسمو قيمة وسلوكاً ودلالة.

إن قصيدة «طلل» واحدة من أهم القصائد التي تجسد تجربة السامي، في القيمة والشعور والمكان والزمان، وهي في هذا تشبه إلى حد كبير قصيدة «السر»، في الحركة الانفعالية والبناء النفسي الذي قام على السامي لا على التراجيدي. وهو ما يؤكد مرة أخرى أن الشاعر لا يصحى بالسامي على مديح الآلام، بالرغم من سطوتها التاريخية. ولساء ها، في معرض تحليل القصيدة، ولكن لا بأس من الإشارة إلى تلك الأعالي - أعالي الصرح، التي راحت تبحث عن أسه. أي أن هذه الأعالي لم تسقط ولم يستطع الزمن تدميرها

- على الرغم من أن الصرح بات ظللاً! أو أن يربل سموها وشموحها. إن الأعمالي هي التي راحت تبحث عن الأساس كي تفقد أحواله وتطمئن عليه وترقد إلى حانه!. ولهذا عجزت كف الدمار وانتحر الموت على أعتاب الصرح الذي تماسكت أعالیه بأدانيه أو احتمت أعالیه بأسه، كما احتمى النسر بحضن وكره المهجور!. وهكذا نلاحظ أن تجربة السامي تشكل محور التجربة الجمالية في النص الشعري، عند أبي ريشة. ولقد تبدى ذلك في مختلف المواقف والموضوعات العاطفية والوجدانية والوطنية والإنسانية جميعاً، ولقد تناعتت هذه التجربة مع رؤية العالم، عند الشاعر، بحيث يصعب الفصل بينهما. بل إن رؤية العالم، بهذا الشكل، لم يكن لها أن تتجلى جمالياً بغير هذه التجربة. ولا شك في أن انطلاق الشاعر من تلك الرؤية - التي هي رؤية الفكر العربي الإسلامي، ولا سيما الفلسفي والصوفي منه - قد أسهم في بلورة الخطاب الشعري العام، عند الشاعر، وجعله خطاباً متسقاً ومتكاملاً، على الرغم من الفترة الزمنية المديدة نسبياً التي مرت بها هذه التجربة الجمالية الشعرية. فليس ثمة تناقص أو تنافر أو تناهد، في النصوص الشعرية، على مستوى الخطاب، كما لا نجد هذا على مستوى القيم، والمستويات النصية - الأسلوبية، مثلما سوف نلاحظ، في الصفحات التالية، وكأننا نقول بذلك، إن التطور الجمالي والعني والروثوي، في هذا الشعر، لم يصل إلى الحد الذي يؤدي إلى الاختلاف الوعي بين هذه المرحلة أو تلك من مراحل هذا الشعر. أي أن ذلك التطور الذي اقتضته الخبرة أكثر مما اقتضته القناعة - قد بقي في إطار الوعية المحددة. ولهذا قد لا يستدعي الوقوف النقدي كثيراً، ولا سيما أن أبا ريشة كان قاسياً على نفسه، في اختياراته الشعرية التي ضمنها ديوانه المعتمد في هذه الدراسة، فهو لم ينشر إلا بعضاً من شعره، في الديوان، مما احتار على رضائه في حين النشر.

إن رؤية العالم تلك لم تحدد الخطاب الشعري ومستوى التطور

وحسب. بل حددت أيضاً طبيعة التناص مع النص القرآني والنص الصوفي والنص الشعري العربي الكلاسيكي. إذ غالباً ما تحدد التناص، في هذا الشعر، بما يوحى بالسمو والجلال في التعبيرات والمواقف من تلك النصوص. وقد مرت بنا إشارة إلى ذلك من قبل، ولا بأس من توكيدها ببعض الأمثلة، من مثل البيت المتناص مع الآية (24) من سورة الإسراء ﴿وَخَفِضَ لَهَا جَاحَ الذِّلِّ مِنَ الرَّحْمَةِ﴾ والذي يقول:

فأخفض جناح الكبر هادي تربةً غمر الخلود أريجها المعطار^[554]
أما البيت الآتي:

لكل جمال صاح بي منه هاتفٌ إليك تناهى أو إلى سحرك انتمى!^[351]
فيدخل في تناص مع حزمة النص الصوفي، في بروعه الجمالي إلى المطلق، من مثل قول ابن الفارض:

تَمَعَتِ الْأَهْوَاءُ فِيهَا وَحُفِنَتْهَا مَدْبَعٌ لِأَسْوَاعِ الْحَاسِنِ جَامِعُ⁽³⁰⁾
وقوله أيضاً:

يحشر العاشقون تحت لوائي وجميع الملاح تحت لوائي⁽³¹⁾
ويتناص قوله أيضاً:

وكفى المرء رفعةً أن يعادى في ميادين مجده ويعادي!!^[461]
بالشطر المعروف لشار بن برد القائل «كفى المرء نبلاً أن تعد معائب».

إننا نسعى، من وراء هذه الأمثلة، وسواها كثير، إلى أن التناص في شعر أبي ريشة، غالباً ما تحدد برؤية الشاعر إلى العالم، من جهة وتحربة السامي من جهة أخرى. إن نظرة في النصوص التي دخل هذا الشعر، في تناص معها تبين أن ثمة تجربة جمالية موحدة، وهي تحربة السامي، تقف وراءها وتحدد محورها، سواء أكان ذلك في الذل الرحيم الدال على السمو في الأبناء، أم كان في جمال الجلال في الذات الإلهية، أم في السالة الإنسانية التي لا تنفي بعض المعيب المعدادة، وهو ما يؤكد الاتساق في النزوع الجمالي العام لهذا الشعر،

ويؤكد أيضاً أن فعل التناص ليس فعلاً اعتبارياً، بل هو فعلٌ محكوم بحملة من الدوافع، لعل الدافع الجمالي يكون الأبرر من بينها. ولا ريب في أن هذا الشعر يقدم أدلة عديدة على موضوعه التناص، مما لا يتصل بموضوعنا اتصالاً مباشراً، ولكن حسبنا الإشارة التي لا تحرف بحثنا عن مساره الجمالي.

إن تركيزنا على تجربة السامي ورؤية العالم، في هذا الشعر، لا يجعلنا نغفل عن أن ثمة أبعاداً أخرى، يمكن من خلالها مقارنة هذا الشعر، بل يمكن أيضاً مقارنة هذه التجربة الجمالية من خلالها. والحق أن هذا الشعر يحتمل مختلف المقاربات. وليس من وطيفة هذا البحث أن يقع عليها جميعاً. ولكن من المفيد القول إن تجربة السامي، بوصفها خبرة جمالية، قد يهيمن عليها ما هو سيكولوجي، في بعض النصوص، أو يهيمن عليها ما هو اجتماعي - طبقي، في بعضها الآخر، أو يهيمن ما هو أيديولوجي - سياسي. ولقد رأينا بعض ذلك، في بعض الصفحات السابقة. وبدهي أن هيمنة بُعد، لا يعني بقية الأبعاد الأخرى، إذ إن التجربة الجمالية، والنص الشعري خاصة، ممتلئة بكل ذلك، وهو ما يسوّغ مختلف المقاربات أو القراءات. وفيما يتعلق بهذا الشعر، فنعقد أن ثمة نوعين متداخلتين تشكلان المصمون الاجتماعي لتجربة السامي، وهما النزعة الذكورية والنزعة الطبقية. أي أن السامي، عند أبي ريشة، ذو طبيعة ذكورية وطبقية في آن معاً. ولا يعني ذلك تصوير الجمال الأشوي من منظور السامي، بل إنه يؤكد، من خلال أن «الذكورة الفائقة» تحتاج إلى «أنوثة فائقة» أيضاً؛ ولكن على ألا تكون هي الأعلى. ولهذا كلما ارتقت المرأة وجدت أمامها رجلاً أرقى، وكلما تساحت كان الأكثر تساعاً، أو غصبت كان الأنت غصاً. وكذا هي الحال بالنسبة إلى النزعة الطبقية التي يقسم الناس فيها إلى أحرار وعبيد، لا بالمعنى الاقتصادي، وإنما بالمعنى القيمي الأخلاقي. فالحر هو السيد العزيز، والعبد هو الذليل المهان الذي لا يحور أن يُسمّى رجلاً، بالمعنى الأخلاقي:

رب، هذي جنة الدنيا عبوراً وظلالاً
 كيف نمشي في رباهها الخضر ثياباً واخضالاً
 وجراح الذل نخفيها عن العزّ احتيالاً
 ردها قفراء، إن شئت وموجهاً رمالاً
 نحن نهواها على الجذب إذا أعطت رجالاتنا!!^[13]

فثمة توحيد بين الرجولة والسيادة، أو بين الذكورة والحرية. وهو ما يعني التداخل بين النزعتين الذكورية والطبقية، بحيث تدوان نزعة واحدة. ولا شك في أن هذا التداخل يرجع في أصوله إلى المجتمع العبودي القديم الذي ماتزال بقاياها الأخلاقية عاتقة بالعمى وبالوعى الشعبي معاً.. إن أبا رشة، بوصفه نموذجاً كلاسيكياً حديداً، لم يغارق تحت السقاي بل إنه جعل منها مضموناً لتجربة السامي. إن السمو اجتماعياً هو الرجولة والسيادة، ولهذا كان المكان المرتفع هو المحل الذي يبقى بهما، وكان السر - الذي من أسمائه في اللغة العربية الحر - أنسب رمز يستوعب هاتين الصفتين اللتين هما من صفات الإنسان الكامل، في الفكر العربي الإسلامي، وفي رؤية العالم، عند أبي ريشة.

لقد أكثر الشاعر من استخدام المفردات الدالة على الرجولة - وهذه تعني الذكورة والحرية معاً - مازحاً إياها بمفردات السمو كالعرة والأنفة والقوة... إلخ؛ كما أكثر، في المقابل، من استخدام مفردات العذرية كالطهر والبراءة معطياً إياها معنى السمو أيضاً. وكان الشاعر يرى السمو الذكوري كامساً في القوة، أي الفاعلية، ويرى السمو الأنثوي يكس في الطهر، أي الفطرية، وهو ما يعزز تداخل تلك الرعتين الذكورية والطبقية، في تحديد مصمون السامي. إن لكل من القوة والطهر دلالات حنسية ونفسية وأخلاقية واجتماعية عامة، يتداخل فيها المطلق الذكوري والمنطق التراتبي الطبقي.

أسلوبية السامي في شعر أبي ريشة:

إن الاتساق الذي لمسناه بين تجربة السامي وكل من رؤية العالم والخطاب الشعري والرمز المحوري وجمالية المكان... إلخ، نلمسه كذلك بين هذه التجربة ومستويات النص الأسلوبية كافة. فلقد تجلّت هذه التجربة بمختلف المستويات الأسلوبية، بالشكل الذي يمكن القول فيه إن ثمة أساليب لتجربة السامي، تكاد تكون نمودجية. وبالرغم من أن القول بذلك قد يوحي بأن هنالك أسلوباً نمودجياً هو الأنسب لهذه التجربة الجمالية أو تلك، وهذا ليس صحيحاً البتة، فإننا إذ نذهب إلى هذا القول، إنما نقصد أن شعر أبي ريشة قد مثل أسلوبياً مختلف حواس تجربة السامي شكلاً ومضموناً. أي شكل التجربة الجمالية ومضمونها النفسي أو الوجداني، على النحو الذي ظهرت فيه، في هذا الشعر. والحق أنه يصعب الكلام على أسلوبية نمودجية للتجربة الجمالية، من منظور أن لهذه التجربة محي ذاتي، علاوة على محيها الموضوعي، ولها مضموناتها المتعددة والمختلفة، مما يجعل منها متبدلة ومعبرة بحسب الدوافع والموضوعات والمضمونات والنصوص. ولكنه تبدّل أو تغيّر في إطار السمات النوعية المحددة للتجربة، تجربة السامي مثلاً، ومن دون ذلك، فإنما نكون أمام تحول نوعي من تجربة إلى أخرى، أو من مفهوم جمالي إلى آخر. إن تلك السمات النوعية العامة تفرص تعاملاً أسلوبياً عاماً أيضاً بحيث يمكن للدارس أن يحد ما يجمع أسلوبياً بين نصوص التجربة الواحدة. تماماً كما يحد الدارس نوعاً من الأسلوبية الموحدة في الكلاسيكية الجديدة أو الرومانتيكية أو السورالية... إلخ. إن الحديث عن أساليب تجربة السامي، في شعر أبي ريشة، إذاً هو حديث عن خصائص أسلوبية عامة، استوعبت تجربة السامي بأبعادها المختلفة، وبذات وكأنها خصائص نمودجية، لما فيها من تعبيرية وإيحائية وغنى جمالي.

1 - الحقول الدلالية:

لقد تورع للمعجم الشعري على حقول دلالية عديدة، غير أن أربعة منها

احتلت موقع الصدارة، إلى الحد الذي يصح التأكيد فيه أنه قلماً تخلو قصيدة، في شعر أبي ريشة، من تلك الحقول الأربعة مجتمعة أو متفرقة. وهي: الحقل الشعوري والحقل القيمي الجمالي والحقل المكاني والحقل الجنسي. وذلك على النحو التالي:

الحقل الشعوري	الحقل القيمي	الحقل المكاني	الحقل الجنسي
رهبة	الحمال	الجبل	عدراء
حرارة	الحلال	النجم	إغراء
دهشة	الأسمي	الأفق	فتون
ذهول	السكر	الذرى	انتشاء
وجوم	الرحولة	الرسى	رعشة
عتفوان	العزّة	الأعالي	نهد
متعة	.. إلخ	.. إلخ	قبلة
... إلخ			... إلخ

إن قراءة هذا الجدول تبين المنحى الدلالي العام، في شعر أبي ريشة، وهو منحى تجربة السامي أولاً وآخرأً فقد تحدد كل حقلٍ من هذه الحقول، بدلالة معينة، تحيل على تلك التجربة وتؤكدّها في الوقت نفسه. ففي الحقل الأول - الشعوري - نلاحظ غمطاً واحداً من المشاعر وهو غمط الدهول/ الدهشة. وفي الحقل القيمي ثمة غمط واحد أيضاً من الدلالات القيميّة، وهو غمط الحمال/ الأسمي. وكذا فإن الحقل المكاني يقع تحت غمط الجبل/ الأعالي، ويقع الحقل الأخير تحت غمط الفتون/ الإغراء. أي أن التحديد الأدق لهذه الحقول هو على الشكل الآتي:

الحقل الذهول	الحقل السمو	الحقل الأعالي	الحقل الفتنة
--------------	-------------	---------------	--------------

يبدو واضحاً أن هذه الحقول متواشجة ومتكاملة فيما بينها، فالسمو يرتبط بالأعالي لعمياً وجمالياً، ويقترن بالذهول شعورياً، وبالفتنة أي تحاوز المقاييس العادية المتداولة، حسياً. وكذا هي الحال في العلاقة بين الأعالي والذهول والفتنة. فالأعالي تفتّر الذهول، لما فيها من تحاوز للأماكن المحيطة، أي لما فيها من «فتنة» المكان و«فتنة» المكانة أيضاً.

إن ثلاثة من هذه الحقول الأربعة تنتمي إلى مصادر ذاتية في المقام الأول. فإذا ما استبعدنا حقل الأعالي، فإن الحقول الثلاثة الباقية تتراوح بين الذاتية الشعورية كحقيقي الذهول والفتنة، والذاتية القيمة كحقل السمو. إذ إن للقيمة بعداً ذاتياً على أن لا يفهم من الذاتية في مجال القيمة ما هو فردي فحسب. وهو ما يعني أن الطابع الذاتي هو الصاعط على شعر أبي ريشة، من حيث الحقول الدلالية. وهو طابع ذاتي شعورياً وضمناً وبذهي أن البنية الشعرية عامة هي لغة ذاتية من منطلق أن الفن عموماً ذو موقف ذاتي من العالم، ولكننا حين نرى أن الطابع الذاتي هو الصاعط أو المهيمن على شعر أبي ريشة، فإنما نقصد أن مصادر الحقول الدلالية في معظمها هي مصادر ذاتية إما أنها شعورية نفسية أو أنها قيمة اجتماعية. وهذا الأمر يختلف عن التغذية الذاتية لما هو موضوعي، كما هي الحال في حقل الأعالي مثلاً. فقد حمل هذا الحقل حمولة ذاتية قيمة، جعلت من الأعالي خاصة بأبي ريشة، بالرغم من موضوعيتها الطبيعية.

إن ذاتية المعجم الشعري، عند الشاعر، تنحو منحى روحياً قيمياً أكثر مما تنحو منحى سيكولوجياً من جهة، أو منحى حسياً من جهة أخرى. ففي الحقل الأول حقل الذهول يلحظ حضوراً للمشاعر النفسية الممزوجة بما هو روحي، من مثل الرهبة أو الدهشة أو الوجوم ونلاحظ الخور نفسه تقريباً في حقل الفتنة، وإن يكون بدرجة أدنى. غير أن هذا الحضور قد خفف من سطوة المنحى الحسي الحسي معطياً إيها نكهة روحية يصعب معها اعتباره حسياً

بحثاً. فعلى الرغم من أن هذا الشعر قد اشتمل على عدد كبير نسبياً من الصور الفنية المستمدة من الجسد الأنثوي والعلاقة الجنسية؛ فإنه لا يمكن توصيفه من هذا الباب الحسي إذ إن معظم تلك الصور تنحو منحى غير حسي، إذا لم نقل إنه منحى روحي. ولعل السبب في ذلك يعود إلى الطبيعة الروحية العامة التي يتأسس عليها المعجم الشعري. ولا شك في أن ثمة بعض الصور الفنية ذات المنحى الجنسي، ولا سيما في قصيدة «كأحراو» التي قامت أساساً على تصوير المشاهد الحسية التي تجسدها تماثيل ذلك المعبود. غير أن هذا المنحى هو من النوع الذي يمكن لنا أن نطلق عليه مصطلح الجنسية الجمالية. ونقصد به ميل الفن إلى تجسيد العلاقة الجنسية بدوافع جمالية لا بدوافع جنسية أو إيرونيكية، مما هو شائع في تاريخ الفن العالمي. وباريح لشعر العربي. وقد يكون من المفيد التذكير بمقطع، من القصيدة. جاء **تتويجاً لتلك المشاهد**، كان قد مر بنا سابقاً؛ ونأتي به للتدليل على التعامل الروحي مع ما هو شهوي أو ما يبدو شهوياً:

كأجبروا أهل من حرمة لسك عبد ران بها قصدا
كم زالسر آدمى فوادك ما أسرو وما أبهان
أغفى الرضى وتظاهرت بالسخط، عساه اللتان...
تحرران وتنهلان وتكران وتعلمان
مزقت أقنعة الحياء وما عليها من دهان

وجلسرتها في عريها فترفعت بعد امتهان [115-116]
إن الترفع بعد الامتحان هو السياق النصي والجمالي معاً لمختلف الدلالات الحسية - الجنسية التي يطوي عليها المعجم الشعري، عند أبي ريشة. وهو ما يؤكد سطوة الروحي على هذا المعجم انسجاماً مع تجربة السامي ورؤية العالم لدى الشاعر، في الوقت نفسه.

إن ما يلفت نظر الباحث، في الحقول الدلالية، سواء ما تصدر منها أو ما تأخر هو ذلك الغياب شبه التام لحقل مهم جداً قلما يعيب عن النص الشعري

القديم أو الحديث وهو حقل الماء. فلهذا الحقل، كما هو معنوم، أبعاد دلالية لا تكار تحصى، على مختلف الأصعدة المادية والروحية والنفسية والأسطورية والدينية... إلخ. وعلى الرغم من ذلك لا تكاد نثر على أطيايف باهتة لهذا الحقل، في محمل التاج الشعري، لأبي ريشة. إن ثمة قصائد عديدة تحو تماماً من الإشارة إلى هذا الحقل، وثمة قصائد عديدة أيضاً تلامس هذا الحقل ملازمة عارضة وعجلى وغير دالة. بل حتى القصائد التي يتردد فيها الماء وصاحباته لا يشكل فيها حقلاً دلالياً ذا بال أو أهمية، ولا سيما إذا استبعدنا جانباً معرّيات من مثل العيم والسحب، وذلك لدلالاتها النصية إلى العلو والارتفاع، لا إلى الماء أو الحصب مثلاً. كقول الشاعر في قمة إفرست:

إليك غير السطر لا يرتمي يساهم صيب العيم على المفرق
لأنت مجلى الأرض في شوقها إلى السعيد المتروك الشيق [131]
أو كقوله:

أذهلتني عنك استفاضة روحى في سماء علوية الأمداد
فترحت أحسب الشخب نهوى تحت مهدي والنجم فوق وسادي [460]
وكذا هي الحال بالنسبة إلى مفردة «الكأس» ذات الحضور اللافت للسطر، في هذا الشعر. حتى إنها تكاد تكون حقلاً دلالياً قائماً بذاته، ولا سيما في النصوص الوحداية، غير أن الكأس، في الأعم الأغلب، لا تقترب بالماء أو الظمأ إليه، بل بالخمر والسكر. أي أن هذا الشعر لا يتعامل مع الكأس بوصفها دالة على الماء، وإنما بوصفها دالة على الشوة والسكر. وهو ما يجعلنا نصنّف دلالة الكأس تحت حقلين دلاليين، من الحقول الأربعة السابقة. حيث تدخل الشوة في حقل الفتنة، ويدخل السكر في حقل الذهول. وبهذا لا نكون أمام إحالة على الماء، بالرغم من دحوله عنصراً رئيساً في تكوين الخمر، والحقيقة أن الدارس يمكنه أن يرى في الكأس ومصاحباتها المعنوية شكلاً من أشكال الرمز الفني المحوري، في هذا الشعر، بالإضافة إلى النسر والجبل. وذلك من مثل قوله:

دعها! فهذهي الكأس ما مرّت على شفّتي نديم^[134]
 لي وقفة معها أمام الله في ظل المحجّم
 دعها! فقد تشبّك فيها لفحة الغي الرّجيم
 وقوله أيضاً:

لنا الحبّ والكأس والمزهر وللأس منّا الصدى المكر
 مشيناً معاً وجراح الرضى بواكينا ظله الغمر^[358]
 أي أن هذا الشعر حين قارب حقل الماء (من خلال الغيم) قاربه من
 منظور الارتفاع والعلو؛ وحين اقترب من بعض مصاحباته (الكأس)، ابتعد
 عن الماء، ودخل في الشوة والسكر وفي الخالي ليس ثمة ماء!

وهي مقابل العياب شه التام لحقل الماء، سرّ الحضور الملموس لحقل
 الحجر، بمرادفاته ومصاحباته كالصخر والمرمر والرحام... إلخ. ولكن إذا كان
 الباحث يستطيع أن يفتر هذا الحضور لحقل حجر، من خلال صفّتي الصلابة
 والديمومة وعلاقتها على التوالي بكل من الرحولة والتأبد، مما توقفا عنده
 سابقاً؛ فكيف يمكن للباحث أن يسوّغ غياب أحد الحقول الدلالية عن هذا
 النتاج الشعري أو ذلك؟! بل هل يحق له أساساً أن يتساءل عن غير الموحود في
 النص الشعري، مهما يكن الغائب أو غير الموجود حظيراً ودا أهمية حياتية،
 ولا سيما إذا كان النص مكتملاً بذاته فنياً وجمالياً؟!

بدهي أن المقاربة القديّة هي مقارنة لموجودات النص بأبعادها المختلفة
 المتعددة ولا تولي عناية بالعائب عن النص إلا إذا كان عيابه دالاً. ويخيل إليّ
 أن عياب حقل الماء هو غياب دال، يعسره الحضور الكثيف لحقل الأعالي،
 والحضور الملموس لحقل الحجر. أما الأول فيعترض عياب الماء، من منظور
 أن جمالية المكان المرتفع تقتفر إلى الحداويل والسواقي والأنهار والينابيع..
 بالضرورة، ولا سيما أن جمالية المكان هذه، هي جمالية الدروة أو القمة. وبما

أن الأمر كذلك فلم يكن بد، لدى الشاعر، من أن يستحضر القيم والسحب والغمام وما شاكلها ولكن من خلال إحالتها على الارتفاع والعلو والسمو عامة، لا من خلال إحالتها على خصائص الماء أو إحياءاته. ولعل بعض هذه الخصائص هو الذي أبعد حقل الماء وأحصر حقل الحجر بمعنى أن الماء يحمل صف التغير والتحول والتأقلم، في حين أن الحجر يتصف بالصلابة والثبات والديمومة. وهو ما يتناغم ونروع الشاعر إلى المطلق. حيث إن الثبات والديمومة من أحص خصائص المطلق. أما صفة التحول في الماء فتعارض والميل إلى المطلق الثابت الخالد، في وعي أبي ريشة، ولهذا لم يكن بد، أمامه، من تفضيل الحجر على الماء دلاليًا. ولا شك في أن هذا التفضيل جاء عفويًا، وبشكل لا شعوري في المقام الأول فالشاعر الذي طالب حساءه بأن تتحجر حوافاً من أن تتغير، في قوله:

حساء. ما أفسى فجاءات الرمان الأزور

أحسني ثروت روائي إن تتغيري فتتحجري³¹⁷.

هو شاعري معني بالثبات لا بالتحول، وبالمطلق لا بالنسي، وبالخالد لا بالرائل. ولهذا جاء معجمه الشعري تعبيراً عما اعتنى به ومال إليه. إن أبا ريشة هو شاعر الثابت لا المتحول في القيم والمشاعر، وفي التجربة والرؤية، والصورة الفنية واللغة الشعرية... جميعاً. ومن منظور لم يرتفع الماء إلى أن يكون حقلاً دلاليًا قارئاً، في هذا المعجم الشعري، مما جعل عيابه دالاً دلالة سلبية على الروع إلى المطلق الثابت، بخلاف الحجر ذي الدلالة الإيجابية على هذا الروع. غير أن ما تبغي الإشارة إليه، فيما يتعلق بالماء أو الحجر أو سواهما من الحقول الدلالية، في النص الشعري عامة. هو أن هذه المسألة ترتبط أساساً بالتجربة الجمالية والموقف المعرفي والخيار الأسلوبي، في كل نص أو نتاج شعري، فلا يجوز تعميم هذا المضمون أو ذلك، على حقل بعينه كالماء أو الحجر مثلاً. ولا سيما إذا ارتفع الأمر إلى مستوى الرمز الفني، حيث تتعقد

المسألة وتعدد جوانبها وتنوع دلالاتها، بحسب «التعددية في أطوار الأشياء، وفي الحاجات إليها، وفي أساليب استخدامها، وفي المواقف الاجتماعية منها (وهي) تنعكس تعددية هائلة غير محدودة، في الذات المبدعة التي هي الأخرى لها أطوارها النفسية والروحية المختلفة والمتعددة. ولهذا لا غرو في أن يكون الرمز... ذا قيم جمالية متباينة ومتناقضة أيضاً. غير أن هذه التعددية غير المحدودة لا تعني الاعتبارية والفوضى، في التعامل الجمالي مع الأشياء، بحيث يفقد الرمز إلى الإحالة الجمالية» (32).

إن ما نسعى إلى قوله هو أن مضمون الدلالة أو الرمز مرهون بما يفرضه السياق النصي من جهة والسائق الجمالي من جهة أخرى، ولا ينبغي أن نفرض مضموناً معيناً على حقل دلالي معين. ومن هذا الخائب، فإنه يحق للشاعر أن لا يرى في الماء، على أهميته الدلالية والرمزية، ما يعبر عن تجربته الجمالية، هذه التجربة التي كان له بمطهرها الخاص في اقتراح الدلالات والرموز التي تستوعب طبيعتها وجوانبها المختلفة.

2 - صيغة الجمع:

وفي إطار اقتراح هذه التجربة لأشكالها التعبيرية، نلاحظ الميل الكبير، في شعر أبي ريشة، إلى صيغة الجمع، من بين الصيغ الصرفية واللغوية. وذلك من مثل قوله:

كيف تطوي برد الصبا الرِّيحانَ ولِمَ ليكَ أكوُسٌ وأغاني
ومضاني أيامك الزُّهر مهدٌ لوصالٍ وملعبٍ لأمانٍ

ودروب الحياة لو شئت كان الصخر فيها منابتَ الرِّيحانِ

كيف تطوي برد الصبا وحوالك صلوعٌ على هواك حوانٍ

وعيونٌ لم تخلج في شهيقِ النومِ إلا عن طيفك الفئانِ

أنفست الأذيال من عقبِ السيرِ على كل معشبٍ فينانٍ؟

ومسحت الشفاء من قبيلات الحب والشوق والرضى والحنانِ

وتصانمت عن نشيد فتون أنت ألقاظه وأنت المعاني [401-402]

ففي هذا المقطع، وهو مطلع القصيدة، تنصدر صيغة الجمع على سواها من الصيغ، بحيث تبدو وكأنها الوحدة اللغوية التي يبي عليها المقطع، بل النص بكامله. فقد بلغ عدد المرات التي وردت فيها هذه الصيغة في هذه الأبيات الثمانية، عشرين مرة. من دون اعتبار صيغ الإضافة وأسلوب العطف، مما له علاقة بالجمع. مثل: منابت الريحان ونشيد فتون وقبلات الحب والشوق والرضى والحنان. إذ إن الريحان والنشيد والحب والشوق. تدخل في حكم الجمع بسبب الإضافة أو العطف. وإذا ما أشرنا إلى أن تلك الأبيات قد اشتملت على ستة وأربعين اسماً، مع إسقاط الأفعال والحروف والصانتر، فمعنى ذلك أن نسبة صيغة الجمع إلى عدد الأسماء، تصل إلى الخمسين في المائة تقريباً. وهي نسبة عالية جداً، قياساً إلى ورود هذه الصيغة في الشعر عامة. ولا شك في أن هذه النسبة لا يجدها دائماً أو كثيراً، في قصائد الشاعر؛ ولكن في المقابل، فإن هذه القصائد كثيراً ما ترد فيها صيغة الجمع بسبب دالة أسلوبياً. بحيث يصح التأكيد أن هذه الصيغة هي إحدى الوحدات الأسلوبية المتكررة، في شعر أبي ريشة. وتعزيزاً لذلك نقرأ الجدول التالي:

القصيدة	عدد صيغ الجمع	العدد الكلي للأسماء	النسبة المئوية	عدد أبيات القصيدة
هؤلاء	9	17	53 %	8
وحراحي	10	22	46 %	6
ما أوحى	12	21	57 %	6
شيطان بلادي	28	55	51 %	17
كوباكبانا	40	121	33 %	42
دروب	15	44	34 %	10
حسي	8	13	62 %	6
بلادي	127	486	26 %	77

على الرغم من أن ثمة ميلاً ملحوظاً إلى استخدام هذه الصيغة، في مجمل هذا الشعر، فإن الباحث يلاحظ ارتفاع نسبة استخدامها في النصوص التي تقوم أساساً على تجربة السامي؛ وتراجع تلك النسبة المرتفعة في النصوص التي تنهض من تحارب أخرى كالجميل أو المعبّد. أي أن ارتفاع نسبة التكرار الأسلوبية لهذه الصيغة ذو دلالة حمالية على تجربة السامي. ونعتقد أن صفة العظمة المادية أو المعنوية التي يشتمل عليها مفهوم السامي عموماً قد انعكست أسلوبياً بعدة مستويات، من أهمها صيغة الجمع. فبما أن هذه الصيغة تعني الكثرة، فإنها من أوصاف الصيغ تعبيراً عن العظمة التي هي كثرة باعتبار ما لغوياً ومادياً وجمالياً كذلك. وإذا ما أضفنا إلى أن في التكرار، ولاسيما في حالة التكرار، نوعاً من المألعة والتهويل، فإن الميل إلى هذه الصيغة يعدّ مفهوماً على الصعيد الأسبوبي، من منظور أن السامي يتطوّر من يلائمه أو يستوعبه من صيغ أو تراكيب توجّه بالعظمة والمألعة في حوار العادي والسائد. ففي قصيدة «جان دارك» مثلاً، يصور الشاعر حركة الفرسان بقيادة جان دارك بقوله:

مصّت الساميات... مثلما الأحلام في أجفان نائم
فإذا البتول على جوادٍ مثل جلد الليل فاحم
وامامها علم البلاد موج الجسبات باسم
وراءها جيش من الفرسان مشدود العرائم
وخيلوله محالة تحت العوالي والصوارم
ينساب في الوادي كما الرقطاء بات لها قوائم
وغباره يعلو على جسمه من عصف النائم
والأفق مطروف العين بلمحه والصخر شام [168-169]

لم يكن لهذا المشهد الملحمي أن يوحى بكل هذا الحلال، من دون تكرار صيغة الجمع، بشكل غير طبيعي أو بشكل استثنائي، يتلاءم واستثنائية

هذا الجيش. ولا شك في أن جملة من المستويات الأسلوبية قد قامت متكاملة بساء هذا المشهد، منها ارتفاع درجة الإيقاع الصوتي، لكثرة ترداد أحرف المد، ومنها بقاء الحركة، لهيمنة الجمل الاسمية وأشياء الحمل، ومنها التغريب في الصورة الفنية، لتباعد العناصر فيها أو الانزياح، حيث الحواد مثل حلد الليل، والرقطاء ذات القوائم، والأفق ذو العيون المطروقة بلمح الغبار الناري المتطاير بفعل حوافر الخيل على الصخر. ومنها كذلك تكرار صيغة الجمع التي كان بالإمكان الاستغناء عن بعضها من دون خلل عروضي كالأحفاث والجبليات. إذ التعبير الأدق ثرياً يكمن في التشية لا في الجمع، وكذا هي الحال في العيون والعزائم والأحلام، مما يمكن أن يكون بالتثنية أو الإفراد، من دون خلل معوي. ومما راد في تأثير صيغة الجمع ورودها بصيغ صرفية متقاربة بنية وصوتاً، كالتالي والعواني وأنصوارم والعزائم والقوائم والماسم. ونعتقد أن ميل الشاعر إلى تجسيد السامي الخيل هو الذي يكمن وراء هذه الأسلوبية الدالة على الضخامة والهيول وشالعة العددية. فمن المعلوم أن تعني هذه التجربة في الفن «يتطلب من الفنان تكثيفاً خاصاً وسظوع متميزاً وارتفاع فوق مستوى «العادي» في استخدام وسائل التعبير الفني» (33).

3 - أسلوبية التكثير:

إن شعر أبي ريشة يسمح لنا، بالاتكاء، على معنى الكثرة في صيغة الجمع، بتوليد مصطلح أسلوبى خاص بهذا الشعر ويمكن تعميمه على شعر السمو والخلال بعد اختاره القدي - وهو مصطلح التكثير، ولا نعني به الإطباب أو المبالغة والغلو، أو اللف والشر، كما في البلاغة العربية القديمة، ولا نعني به التكرار والترداد، كما في الأسلوبية الحديثة، بل نعني التكثر الصوتي أو الصرهي أو الحوي أو الدلالي متفرقاً أو مجتمعاً، في التركيب والنص معاً، بغرض التعميق أو التوسيع أو التضخيم... ولا بأس من الإشارة إلى أن في التكثير بعضاً من معاني التكرار، وبعضاً من معاني اللف والشر الذي هو «ذكر متعدد على

التفصيل أو الإجمال، ثم ما لكل واحد، من غير تعيين»⁽³⁴⁾. غير أن مصطلح التكرير يفرد بإيحاء الكثرة من جهة، ويشتمل على مختلف المستويات، من جهة ثانية، ويستوعب كلاً من المفردة والجملة والتركيب والنص من جهة أخرى من مثل ما رأينا في المقطع الشعري السابق. وبقي في إطاره توضيحاً لهذا المصطلح الذي هو سمة أسلوبية أساسية، في شعر أبي ريشة عامة.

ففي البيت الأول مثلاً، وهو:

مضت الليالي... مثلما الأحلام في أجفان نائم
بجد كثرة في أحرف المد بما تنصف به من تكثر أو امتداد صوتي،
ونجد كثرة في صيغة الجمع، وكثرة في الامتداد الرمي لا من خلال الليالي
فحسب. بل من خلال الإيحاء بالوم التطويل الشاق في تعبير «الأحلام في
أجفان نائم». فلو جاء التعبير على نحو «كالخمد في جفني نائم» مثلاً، لما
حمل دلالة الامتداد الرمي، وإنما دلالة العصر والمسرعة. كما نقول: مرّ العمر
كالخمد. غير أن الميل إلى التطويل قد اقتضى الاختيار الأسوي لذلك التركيب
الدال على الكثرة. وبالإضافة إلى هذا، فإن مفردة الليالي لا توحى بالكثرة
لكونها من صيغ الجمع فقط. بل لما فيها أيضاً من كثرة في أحرف المد. وهو ما
لا نلاحظه في مفردة الأيام أو الأعوام. فلو جاء التركيب على نحو «قد مرت
الأعوام كالأحلام...»، لما دل على التكرار الذي نلاحظه في الليالي علاوة على
دلالات الظلم والظلمة والنوم والعفلة فيها. وبدهي أن هذه الدلالات جميعاً
مرهونة بالسياق النصي، ولا يحور الكلام على الدلالة بمعزل عن السياق.
ولكن للمفردة بنية صوتية وصرفية أيضاً يمسك الكلام عليها بوصفها بنية
قائمة بداتها. وهو ما يسوّغ القول إن في الليالي امتداداً صوتياً لا نلاحظه في
الأعوام. وكذا في الكثير من الاختيارات اللغوية، في ذلك المقطع، كالحبيات
لا الحنين، والخيول لا الخيل، والعواني لا الأسنة، ووراءها لا من خلفها...
إلخ. إن معظم هذه الاختيارات محكوم بالميل إلى التكرير صوتياً وصرفياً وحوياً

كذلك. فعلى المستوى المعنوي، نلاحظ استعلاء الحمل الاسمية وأشياء الحمل، بعرض التضخيم والتوسيع، تضخيم المشهد وتوسيع فضائه التخيلي. فقد صور المقطع هول الموقف وضخامة الجيش وحلال القصبة، بحيث بدأ الجيش مستحوذاً على الأرض والسماء معاً، أو الوادي والأفق، كل ذلك من خلال التصوير المكاني، وتصوير الهيئة، هيئة الجيش، بكل من الجمل الاسمية وأشياء الحمل. أما الجمل الفعلية فليس لها حضور مؤثر في المقطع، ما خلا «ينساب في الوادي». ولو عدنا إلى المقطع، لوجدنا نوعاً من التصوير يقوم على التقاط عدد من الصور المتلاحقة والثابتة معاً، والتي تشكل المشهد الملحمي، بأدوات نحوية لا زمن ولا حدث فيها. أي بالحمل الاسمية وشبه الحملة المتلاحقتين والثابتتين أيضاً. فتمه، في البيت الثاني، «لتول على الخوادم الأسود الفاحم، ومن أمامها العلم المتناوب»، ومن خلفها «خمس المسحفر»، في الثالث والرابع. ثم الخيول المحتالة تحت الرماح والسيوف، وهي «لأ الوادي هولاً»، في الخامس والسادس، ثم الخوادم مع حركة الخيول. والأفق المنعكس بالغبار والشرر، في البيت الأخيرين. إنها صور متقطعة من زوايا عدة، ترسم المشهد العام رسماً بصرياً ثابتاً. وإن يكن ذلك لا يلغي الحركة أو الإحساس بها، كما في حركة العلم والخيول والرفقاء، ذات القوائم. لكنها حركة مثبتة تماماً كتثبيت الصورة الفوتوغرافية لمشهد حركي ما.

وهكذا نلاحظ أن المشهد قام على كثرة من الصور المتلاحقة، وكثرة من الجمل الاسمية التي تكررت تسع مرات، وأشياء الحمل التي تكررت عشر مرات، في مقطع من ثمانية أبيات فقط. في حين أن المقطع التالي الذي اشتمل على ثمانية أبيات أيضاً، قد احتوى على ست عشرة حملة فعلية، وست حمل اسمية، ومنها من أشاء الحمل. مع العلم أن هذه الحمل الست ليست حملاً اسمية صرفاً فهي لا تتألف من متداً وخير اسميين. بل الحرف فيها جميعاً جملة فعلية. الأمر الذي يحفف من ضابعتها الاسمي الصرف، معطياً إيها طابعاً

حركياً إضافياً، من مثل الأبيات التالية، من هذا المقطع الذي يصور الصدام بين الجيشين:

فلاحم الجيشان فاندلع اللظى والهول أرعد
هذا يفرّ وذا يكرّ وذا يكبّ وذا يصعد
والموت يأكل ما تلقمه يد الطعن المسدّد (170)

وعني عن البيان أن الكثرة في الفعلية أو الاسمية مرهوبة أولاً بطبيعة الموقف المصور، وطريقة التعامل الشعري والحماي معه ثانياً. وإن يكن ثمة ميل ضاغط، في شعر أبي ريشة، إلى الجمل الفعلية أكثر من الاسمية على نحو ظاهر. وهو ما يتسجم مع الشعر العربي الكلاسيكي القديم. غير أن أبا ريشة رفع وتيرة الاهتمام بالجملة الاسمية، بحيث يصح القول إن سمة التكرير الأسلوبية قد أثرت في الميل إلى هذه الجملة. فعني نرعه من كثرة الحمل الاسمية في هذه القصيدة - جان دارك - بأنها تقي أنس بكثير من حضور الجمل الفعلية. ولتقرأ الجدول التالي الدال على سمة حضور تلك الحملتين.

القصيدة	العدد الكلي للجمل	عدد الجمل الفعلية	عدد الجمل الاسمية	عدد الأبيات
جان دارك	107	75	32	52
معد كاحراو	174	127	47	81
نسر	41	35	6	21
في طائرة	44	35	9	15

إن هذا الجدول يوضح مدى طغيان الجملة الفعلية، في شعر أبي ريشة، لا بالنسبة إلى الجملة الاسمية فحسب. بل بالنسبة إلى عدد أبيات القصيدة أيضاً. وهو ما يعني ارتفاع نسبة الصور الحركية، في هذا الشعر. ولكن ما نود التوقف عنده، في معرض الكلام على بنية الجملة هو القيمة الدلالية القارة في الأفعال، والمتحصلة من حركة الفعل انحماهاً وشدة ومؤدى ووظيفة.

4 - القيمة الدلالية للفعل:

لا ريب في أنه يصعب أن يجد تاحاً شعرياً، أو حتى نصاً شعرياً واحداً، يؤسس لغته على حقل دلالي واحد، أو يوظفها بقيمة دلالية محددة، فغالباً ما تتعدد الحقول والقيم بتعدد جوانب الحياة، وتعدد الاهتمامات والتجارب والمواقف... إلخ. وهو ما يجعل من التاح الفني عامة ذا تعدد هائل في العناصر والقيم والمستويات. ولهذا فإنه حين يدور الحديث عن حقول أو قيم دلالية قارة ومهيمة، لا ينبغي أن يذهب الظن إلى الانتفاء التام لقيمة الحقول والقيم وسواها. أي أن مدار الحديث هو استعلاء هذه القيمة أو تلك، لا انتفاء سواها انتفاء تاماً.

ومما لا ريب فيه أيضاً أن للشعر من بين الأحاس الأدبية، طبيعة لعوية خاصة، تعود إلى طبيعة تعامله الخفوي لحص مع الطواهر والأشياء والمعاني. إنه الجنس الأدبي الأكثر تكيفاً وامتداداً وحسية ومحاربة وغنائية. ولأنه كذلك، فإن اللغة الشعرية هي المؤثر الأساس على الطبيعة الجمالية للشعر. إنها تكشف تلك الطبيعة كما تكشف التجربة والعالم معاً. وهي في تكثيفها تدلل على النزوع العام الذي ينزع إليه هذا النص أو ذاك، وهذا النتاج أو ذلك. ومن هذا الباب ندخل إلى القيمة الدلالية القارة للأفعال، في شعر الشاعر.

يمكن القول إن ثلاث قيم دلالية قد استعلت على ما سواها من قيم، في مجمل الأفعال المستخدمة، وهي:

أولاً - قيمة الصمود: ونقصد بها حركة الفعل الشاقولية من الأدنى إلى الأعلى، بصرف النظر عن شدة الحركة ومداها، من حيث القوة أو الضعف. من مثل: يعلو، يتعالى، يصعد، يطير، يخلق، يتسم، يشمخ، يشرئب، يقفر، يرقى، يترفع، يتكبر، يبني، يمو، يصلّي، يمتطي، يشب... إلخ.

ثانياً - قيمة الاحتراق: وهي المتحصلة من حركة الفعل السهمية (أو

الأفقية) الحادة، والدالة على الاحتراق. من مثل: يقذف، يفت، يرق، يدمي، يشق، يهب، ينبت، ينطلق، يفجر، يتدلّع، يتدفق، يجرح، يطلع، يفض، يهتك... إلخ.

ثالثاً: قيمة الاهتزاز: وهي المتحصلة من حركة الفعل البندولية، بصرف النظر عن القوة أو الضعف. من مثل: يهتز، يتمايل، يختال، يرقص، يصطك، يرتحف، يموح، يترنح، يتلوى، ينتشي، يرف، يتجادب، يضفر... إلخ.

ورثة قيمة رابعة أو حضوراً من هذه القيم الثلاث، من مثل: يتعالى، يصلي، يشمخ، أو: يفتض، يطلق، أو يهتز، يتمايل، يختال. أي أن قيمة الانتشاء يمكن أن تكون قاسماً مشتركاً بين القيم الدلالية الثلاث. ولا سيما فيما يتعلق بالحجاب الذاتي أو بالإحالة على الذات الشعرية في النص، لا بالإحالة على اتجاه الحركة أو شدتها.

إن استعلاء هذه القيم الدلالية الثلاث يتناغم وطبيعة التجربة التي يتمحور حولها التناح الشعري، لأي ريشة، وهي تجربة السامي مضمونها الحمائي والاجتماعي والنفسي، وموضوعاتها الوحدانية والعاطفية والوطنية. بحيث يمكن أن نقرأ في كل قيمة دلالية، من تلك القيم أبعاداً نفسية واجتماعية وجمالية... إلخ. كما يمكن أن نقرأ بعداً محدداً في هذه القيمة أو تلك. كان نقرأ في قيمة الصعود المنطق التراتبي الاجتماعي، وفي قيمة الاحتراق، المنطق الذكوري، وفي قيمة الاهتزاز الاستعراض الذاتي أو الترحسية. عبر أن هذه القراءة أو تلك تبقى مرهونة بجمالية التلقي، أكثر مما هي مرهونة بجمالية النص. ولكن مما لا شك فيه أن استعلاء هذه القيم يدل على روع حمائي، يكسر فحواه في السمو، وما يحيل عليه من علو وقوة وتحدٍ وعنفوان وتجاوز لكل الأشكال والمستويات التي يتخذها القبح أو التعاهة أو التسفل والاتصاع.

وهكذا نلاحظ أن ثمة تجربة شعرية متكاملة الجوانب، في إحالاتها الجمالية والرؤيوية والأسلوبية، وهي تجربة متعقدة في بابها، لا بمعنى التعدد أو

الاختلاف النوعي، بل بمعنى التفوق الجمالي، في إطار الكلاسيكية الجديدة، في الشعر العربي الحديث؛ علاوة على التفوق في التعبير عن تجربة جمالية، قلما تم التعبير عنها بهذا المستوى المحوري، من جهة، وبهذا المستوى من الوعي، من جهة أخرى. إذ كثيراً ما يتم الاختلاط بين القيم الجمالية، في النص الشعري الواحد، فما بالنا بتاج شعري كامل. ولهذا الاختلاط أمثلة كثيرة، في القديم والحديث على السواء. وهو ما لا نجد في شعر أبي ريشة الذي يعد نموذجاً عالياً للاتساق، في الموقف الجمالي والرؤيوي والاحتماعي والأيدولوجي والأسلوبي جميعاً.

الهوامش

- (1) الشريف، حلال فاروق: الرومانسية في الشعر العربي المعاصر في سورية. اتحاد الكتاب العرب، دمشق - 1980م. را: ص 88-98
- (2) الدهان، د. سامي الشعراء الأعلام في سورية دار الألو، بيروت، ط 2، 1968م، ص 321.
- (3) نقمة، را: ص 320.
- (4) المرعي، د. فؤاد الجمال والجمال، دراسة في المقولات الجمالية، دار طلاس، دمشق، ط 1، 1991م، را: ص 15-18
- (5) أبو ريشة، عمر ديوانه، دار العودة، بيروت، ط 1، 1971م، ص 158-162 وشيرها إلى أن كل المقوسات من شعر الشاعر مأخوذة من هذه الطبعة حصراً إلا ما أشير إليه في حينه.
- (6) جويو، جان ماري مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر د سامي الدروبي. دار اليفظة العربية، بيروت، ط 2، 1965، را: ص 68-69 في الهامش.
- (7) سوليتز، جيروم ثقافت الفن، دراسة جمالية وفلسفية. تر د فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1981م، را: ص 409.

(8) يذكر من تلت الدراسات الشعر، الأعلام في سورية، مرجع سابق، و«الأدب والقومية في سورية»، لمؤلفه سامي الكياتي، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة 1996م، و«عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته» لمؤلفه محمد إسماعيل ددي، دار المعرفة، دمشق، ط 1، 1988م.

(9) الدعان: المرجع السابق، ص 333.

(10) نفسه، ص 342.

(11) ددي: المرجع السابق، ص 15.

(12) الهاشمي، محمود مفد الحب في شعر عمر أبي ريشة مجلة المعرفة، دمشق، عدد 177، تشرين الثاني 1976، را: ص 74.

(13) سلامي، نوربير المجمع الموسوعي في علم النفس، ج 2، ثر - وجه أسعد، وراة الثقافة، دمشق 2001، ص 608.

(14) هذا البيت من قصيدة عبد - «كروا» - د في ديوان «هي مسجدة على شريط كاسيت بصوت الشاعر، وقد عذب - مسكورا الأستاذ الباحث محمد دح

(15) كليب، د سعد الدين به حمانه في الفكر العربي - سلامي. وراة الثقافة، دمشق 1977، را: ص 301-303.

(16) من قصيدة بعنوان «ندبة تحت مسجدة على الكسب

(17) الشابي، أبو القاسم ديوانه، دار العودة، بيروت 1972م، ص 246.

(18) الهاشمي: المرجع السابق، ص 71.

(19) باشلار، غاستون: حماليات المكان، ثر. غالب هلسا، المؤسسة الخامية لدراسات والشعر، بيروت، ط 2، 1984م، ص 184.

(20) الشابي، المصدر السابق، را: ص 562.

(21) يموي الخيل ديوانه، دار العودة، بيروت، ط 1، 1978م، ص 340.

(22) نفسه، ص 128.

(23) نفسه، ص 171.

(24) نفسه، ص 269.

(25) نفسه، ص 385.

(26) نفسه، ص 412.

(27) الشابي، المصدر السابق، ص 36 (من النسخة بقعه الدكتور عمر الدين إسماعيل)

(28) نفسه، ص 375-376.

(29) نفسه، ص 117

(30) ابن الفارض ديوانه. شرح ونحقيق: عبدالقادر محمد مايو. دار القلم العربي، حلب، ط 1، 2001م، ص 87.

(31) نفسه، ص 103

(32) كبيب، د. سعد المير: وعي الحداثة، دراسات حمالية في الحداثة الشعرية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997م، ص 85.

(33) المرعي، المرجع السابق، ص 124.

(34) المقروبي، حلال الدين، التلخيص في علوم البلاغة، شرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت. د/تا، ص 361.

* * *

تداخلات الصورة وانزياحاتها في شعر المدائح

أحمد الصغير

تعددت المفاهيم حول الصورة الشعرية⁽¹⁾؛ فهي إحدى البيات الإبداعية والطاقت الجمالية في عملية الخلق الشعري وهي روح الشعر وأنفاسه المتلاحقة التي يروح بها الشاعر من خلال النص المعنى به. وتعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النص الشعري، نظراً لاختلافها من شاعر لآخر؛ فكل شاعر له صوره التي ينكرها ويتميز بها عن الآخرين. ويرتبط أسلوب الشاعر ارتباطاً وثيقاً بمدى قدرته على الابتكار والتحديد في لغته الشعرية وصوره أيضاً؛ فالصورة الشعرية «هي رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»⁽²⁾ وما دامت الصورة ركناً أساسياً في النص الشعري فهي أيضاً «الصوغ اللساني المخصوص الذي يوسطه يحري مثل المعاني ممثلاً حديداً مبكراً بما يحيلها إلى صور مرئية معبرة، وذلك الصوغ المتميز والمنفرد هو في حقيقة الأمر عدول عن صيغ إحصائية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ ماديتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي»⁽³⁾.

وتعد الصورة الشعرية صورة الشاعر ذاته؛ فهو يطرح هذه الذات من

خلال نصوصه فتنبثق الذات من خلال الصورة ، وتنبتق الصورة من خلال الذات الشاعرة. فالصورة هي الملمع الأسلوبى الذي يتميز به شاعر عن آخر. والصورة وسيلة الشاعر للتحريب والتحديد ، فقد يُحدث الشاعر صدمة ودهشة للمتلقي في آن واحد من خلال صوره المبدعة. فالصورة هي أول ما يفت عى القارئ وأذن المتلقي ، بخاصة حين تكون الصورة حديدة في تناولها، متكرة ، غير متداولة، أو بمعنى آخر أنها (صورة بكر) ؛ «فالشاعر الحاذق هو الذى يستطيع أن يحقق فى نسه بكاره التصوير وبكاره الدلالة ؛ فالصورة هي وسيلة الشاعر لتحديد الشعري والتفرد، ويقاس بها بجاحه في إقامة العلاقة المتفردة التي تتجاوز المؤلف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي نصيف إلى الحرية الإسائية المنطلقة وعياً حديداً» (4).

وتعد الصورة وسيلة حتمية لمعرفة الآخر ، القصة التي يكون عليها الشاعر ؛ «فالصورة هي البسيط الأساسى الذي يستكشف به الشاعر تجربته ويفهمها كي يحجها المعنى والطاء ، وليس نمة ثانية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رعبه في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي ؛ فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن له أن يفهمها ويحسدها بدون الصورة» (5).

ويحدد جابر عصفور مفهوم الصورة في قوله : «إن الصورة القصة مصطلح حديث، صيغ تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربى وقد لا نجد المصطلح بهذه الصياغة الحديثة في التراث اللاعى والمقدى عند العرب ، ولكن المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موحودة في التراث ، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول» (6). إذن فالصورة الشعرية لم تختلف في وقتنا الحاضر عن الماضي بقدر ما اختلفت في طريقة العرض والتناول ؛ فهي وسيلة من وسائل التعبير الفني ، التي يصور الشاعر من خلالها تجاربه وعلاقته بالواقع الذي يعيش فيه .

ويشير عبدالقادر القط إلى أن « الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذ الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة والمجاز، والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني، أو يرسم بها صورته الشعرية؛ لذلك يتصل الحديث عن الصورة بآء العبارة⁽⁷⁾ ».

فالصورة الشعرية تعتمد إذن اعتماداً كلياً على التجربة الشعرية الكاملة؛ فهي نتاج تشكيل لبنات النص الشعري من اللمعة، والإيقاع (الورن + القافية) والتركيب والأفكار، وهذه الوسائل كلها تتآزر فيما بينها مكونة جسد النص الشعري.

فالصورة الشعرية تعزّي حيالات القارئ / المتلقي أثناء الفعل القرّائي / التلقّي؛ فتجعل القارئ / المتلقي مشاركاً فعلياً في عمليّة إبداع النص. ويقول صلاح فضل: «إذا كان مصطلح الصورة يشير إلى ما يتصل بعمل أية حاسة بشرية سواء كانت صوراً بصرية أو سمعية أو لمسية أو شمسية أو ذوقية، فإن ردود فعل هذه الصور عند القارئ تحرك طبقات إرادية فيه هي المتصلة بخيالاته، باستخدام معلومات ترحع إلى الذاكرة وتثير تصورات الحسية»⁽⁸⁾. والصورة هي انعكاس الذات على نفسها ورصد ملامح تطورها وتحوّلها فهي « المرأة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي فحسب، بل إنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها»⁽⁹⁾.

فالصورة الشعرية هي التي يتبدى من خلالها جوهر النص الشعري الحقيقي، وتسجل التجربة / الحالة التي يقاسيها الشاعر ويعاني من خلالها لهيب التجربة، فتجّي، صورة ملتهبة مدهشة في آن. «فالصورة مظهر من مظاهر خصوصية الشاعر الفنية وهي التي تحدّد مدى قدرته على الابتكار

والخلق، وهي عنصر التميز الفني وسط السياق، كما أنها وسيلته وغايته في تكوين تجربته النصية (10).

فقد كانت الصورة الشعرية الهاجس الأكبر الذي انشغل به الشاعر السبعيني فاشغل بالابتكار والابتداع في خلق صور جديدة طبع عليها بصمته الفنية وكانت حزناً من أسلوبه الذي امتار بالتجاور ورفض الاحترار الزائف عن السابقين، فجاءت صورته صادمة للمجتمع، لأنها كادت أن تثنى عن حقيقة ما يخشاها المجتمع « فالمنظر العام لخيال المتفنن هو ذاك الإلهام الذي يعتبر نصحاً مفاجئاً غير متوقع لكل ما قام به الشاعر من قراءات ومشاهدات، وتأملات، أو معاناة من تحصيل وتفكير (11)

الصورة الشعرية والحداثة:

من الملاحظ أن الصورة لشعرة عدد شعراء الحداثة (شعراء السبعينيات) هي الصورة المثيرة، التي تعمل على إثارة ذهنهته واصدام والمفاجأة واليكارة التركيبية. وهذا ما أكدته محمد حمود بقوله: «إن الصورة الشعرية هي التي تؤسس الدهشة والمفاجأة والحلم داخل العمل الشعري؛ فالصورة إذن هي المدخل إلى صياح الشعر والتكثيف، لذلك لحا الشعراء الحداثيون إلى التابع الصوري؛ فالصورة هي الوحدة الصغيرة التي يتوقف عندها العمل الشعري في تتابعته، إنها بهذا المعنى نقطة مركزية استطاعت الحركة الشعرية المعاصرة إدخالها بصيغتها الحديثة في بيه القصيدة» (12) فالصورة تمثل النية المركزية بوصفها الجوهر الحقيقي لتمييز الشعر عن النثر بعد الوزن (التفعيلة).

وقد حجع شعراء السبعينيات إلى التجريب الفني على مستوى اللغة، والصورة، والنية التركيبية والإمراكية للنص الشعري؛ «فالصورة هي جوهر النص الشعري، فإن تشكيل الصورة هو ميدان إبرار موهبة الشاعر ومقدرته الفنية، وذلك أن الصورة هي قل كل شيء، تشكيل مكاني، والمكان بذاته

جمود وسكون وتلاش ومقدرة الشاعر الفنية تبرر في الخلق الصوري، أي في بحث الحركة والحياة في المكان في جعله مكاناً رمانياً» (13).

إن بحث الشاعر السبعيني المستمر وراء الصورة الشعرية الجديدة يتسم بالجدية والطرحة، كما أنه يعبر من خلالها عن آرائه وأفكاره وحالاته؛ لذلك تجاوز الصور التقليدية المحفوظة التي يمتلكها شعراء آخرون سابقون عليه.

فالصورة الشعرية هي الحلم الذي يربو الشاعر دائماً إليه محاولاً تحقيقه أو البحث عنه في أغوار نصه الشعري؛ فقد يلجأ الشاعر للصورة الجديدة، لبناء النص الشعري، فالنص الشعري الحداثي معمم بالصور الشعرية التي تمتنع حسبما تكون الحالة / التحرة التي يمر بها الشاعر وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء السبعينيات كل ما هو تقليدي، قد تم إنكاره؛ لأن الشاعر السبعيني يبحث عن «الأشياء» التي لم تحر بعد؛ «فقد تجاوزت الصورة المفاهيم التقليدية، وصنعت مساحة استعارياً شديدة العصف بالمطلق القديم وطرحت التراكيب اللغوية الجديدة الكثيفة المدهشة تعدداً في المعاني المطروحة، يجعل من الصعب أن تعرف أي طرفي الصورة هو الذي استعار من الآخر بسبب التفاعل العميق الذي يطرح حاسة مجازية مختلفة» (14).

ومما لاشك فيه أن الصورة في ذاتها، هي الفضاء الذي يتحرك من خلاله الشاعر فهي «ليست حلى زائفة، بل إنها جوهر من الشعر، فهي التي تحرر الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والتي يحتفظ بها الثرأسيرة لديه وهذا ما انتبه إليه فاليري إن الزخافات والعلل من جباب الاستعارات والمجاز والصور هي خصائص الشعر الجوهري وليس المصنوع هو سبب الشكل الشعري بل هو نتيجة من نتائجه» (15).

«وقد افتتح الخطابات الشعرية السبعينية على الصورة الشعرية، وعلى قصائنها بحيث أنتج عالماً رحباً من الصور الشعرية التي تنطلق منه وتدور في فضاءات متعددة، تبدأ من الهاجس الصغير الكامن في الذات إلى التأمل الكوني

المطلق ، وتخذ السميت التجريبي الذي يؤلف بين موجودات متناكرة ، ويعطي صوراً صادمة لذوق المتلقى والثقافة الجمالية التي حررها (16).

«وارتبطت الصورة الشعرية دائماً بموقف من الحياة ، ودلت على حرية الشاعر ونظراته الدقيقة إلى الأمور وبذلك أصبحت الصورة تنقل مشهداً حياً ، كما تلخص خبرة وتغربة إنسانية وهي وإن ظلت حسية ، فلأن الصورة دائماً لا مفر من أن تستخدم العناصر الحسية ، وما زالت تختلف في معنى الحسية عن الصورة القديمة» (17).

«مما يميز الصور التي يفتقها الخيال المدع ، ما تطوي عليه من لا نهائية وانقسام ، أما اللانهاية ، ولأن الخيال يمدح صورته ويشكلها من المدرك الحسي ، ومعلوم أن المدرك لا يكون بهذه الصفة إلا من قبل ذات تدرك . وتعني هذه المقولة - فيومولوجيا - أن الموضوع المدرك محصلة لا متناهية لسلسلة من إدراكات غير محددة ، بعد الموضوع حاصراً في كل منهما ، ولا واحد من هذه الإدراكات يستغده بحال ، وإذا كان المدرك لا يستعد ، فحري بالصور التي تستند للمدركات ألا تنتهي أو تستعد ولكن تظل هناك دائماً فيما هو ليس بعد الصورة التي لم يبدعها خيال» (18).

عناصر الصورة الشعرية:

أ - التشبيه:

«هو علاقه مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال ؛ هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية ، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الزمني الذي يربط بين الطرفين المقارنين ، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية أو في كثير من الصفات المحسوسة» (19).

وقد تقتضي الحالة الشعرية لدى الشاعر الجنوح بالدهر إلى طرح

تشبيهات تميل إلى الحالة النفسية والوجدانية التي تسيطر على الشاعر ؛ فتباين التشبيهات من آن لآخر.

وقد سيطرت أداة التشبيه (كان) على نص حسن طلب (فسيفساء) إذ يقول :

«يا مرسله غرلانيك في قمحي

في كرمي .. تاركة عيالك

ما كان أضل عروجه لي

تحت الدوح ... وكان أضلك

كنت مصوبةً بلك

لكأنك كتبت حساماً

والعشق استلكت

بل لكأنك أنت المنفورة لي» (20)

يمتحن الشاعر من بيع حالته الشعرية المسيطرة على فيه وجهه تجاه محبوبته تشبيهاً يكاد يكون مضاداً من حيث يشبه المحبوبة بالحسام / السيف الذي استله العشق ، ثم يخبرنا الشاعر من خلال طرحه للحائنة تجاه محبوبته بقوة هذه العلاقة (لكأنك أنت المنفورة لي) فيشبهها الشاعر بأنها قدره وملاذه الوحيد ، أو بمعنى آخر قدره الذي لا يعلمه . وقد أثبت الشاعر الصغير (أنت) بعد كان ليؤكد على قوة هذه العلاقة الوثيقة بينه وبين محبوبته.

ويقول الشاعر حسن طلب:

«وفتاة - كالمهرة - نحوي

قالت.

مثلك في قلبي

هل مثلي في قلبك ؟» (21).

لقد شبه الشاعر محبوبته بالمهرة الحميلة التي تنجى نحو محبوبها وتطوقه بحبها وتطوقها بحبه؛ فترى وجود المشبه (الفتاة) + الأداة (الكاف) + المشبه به (المهرة).

فالشاعر قد بالغ في وصفه لمحبوبته؛ فاتخذ تشبيهات تم عن عشقه وحبه لهذه المعشوقة؛ فالمحوبة هي ظل الشاعر المتمد بامتداد عشقه لها، فهو (الشاعر) الذي يستنطق هذه المحبوبة من حلال إحراء (الديالوج) بيه وبينها في قوله (قالت: مثلك في قلبي / هل مثلي في قلبك؟) فسؤال المحبوبة يوحى بمدى قلق واضطراب حالة العشق لدى المحبوبة. ثم يستنطرد الشاعر في هذا الديالوج فيقول:

قلت: أقل قليلاً

قالت: في لك؟

قلت: أقل قليلاً (22)

فأسئلة المحبوبة التي تتوارى خلفها إبحات كثيرة تشي بمدى عشق المحبوبة لمحبوبها، فهي تريد أن تعرف مقدار حب معشوقها لها.

و لم يتحلل الشاعر السبعي عن استخدام أداة التشبيه، بصورتها التقليدية في البلاغة القديمة، ولكن صار استخدام التشبيهات طاهرة من ظواهر البلاغة في الخطاب الشعري السبعي؛ ففي قول حلمي سالم:

هاتان الساقان شهيقتان:

شهيقتان يهمنس حذبي، وشهيقتان يصرخ

إننا مفترقان عمودان من الدم المطلق - الأول وردي

شأن بكارات الأغشية لكر، الآخر فيه من الجرح الثاني ...

الساقان سوّالان عميقتان انتصبا ساريتين،

الساريتان بجمرهما المتأحج تحترقان، الأم تقول: هما الفتة تحببان

كسفّاحين، السفّاحان بفس القص عريقان (23).

فقد مزج الشاعر في المقطع السابق أنواع التشبيه بين (التشبيه البليغ، والتعيني، والضمي) فنحده في السطر الأول قد صور الساقين بأههما أعمدة عالية لصحاتهما وارتقاعهما في آن. وقد شبه الشاعر هاتين الساقين بأههما عمودان من الدم المطلق فاصداً استغلال تلك الإيحاءات التي ترمي إليها كنمة (الدم) مما فيها من (قتل، وانتهاك، وعنف، وحرب، وإراقة دماء الأبرياء)، كما أن هذا الشعور المزوج بحس الشاعر وحالته، يرمي إلى معاناة الشاعر تجاه إراقة الدماء. ثم إن تصوير الساقين وعمودين من الدم، وبالساريتين بحجرهما المتأحج، يلتقيان في اللون الأحمر للنار؛ فقد أتى الشاعر بصفة من صفات النار وهو التأحج الذي يوحي بمدى شدة النار ولهها. ثم يصور الشاعر الساقين في قول 'ألم بأههما' ثمة تحبين كسماحين؛ فلاحظ أن الشاعر قد استخدم تشبيه، تشبيهاً بليغاً لم يذكر فيه الأداة، وهو الأول، وتشبيهاً تمثلياً، وهو الثاني، الذي ذكر فيه الأداة وقد استخدم الشاعر أدوات التشبيه بأنواعها، وذكر أداة تشبيه تكاد تكون غير شائعة (شأن) في قوله (شأن بكارات الأغشية)، فشأن هنا تأتي بمعنى (مثل) وهي أداة من أدوات التشبيه. كما نلاحظ استخدام الشاعر رفعت سلام لتشبيهات معية، تميل إلى الخيال المجرد أكثر من الحسية، ففي قوله:

أَجْلِسُ الْحَزَّ عَلَى يَدَيِ الْأَصِيلِ.

أَسْقِيهِ قَهْوَتِي ،

فِي فَنَجَانٍ مَزْعُوفٍ بِرُسُومِ تَرْبِيَةِ

أَعْطِيهِ سِجَّارَةً مِنْ عُلْبَتِي الْفَارِغَةِ.

أَشْعُلُهَا ، أَشْعُلُهُ ،

مُسْنَدًا ظَهْرِي عَلَى ظِلِّي الْقَتِيلِ .

كَلَامٌ مَالِحٌ ، وَطَحْلَبٌ يَطْفُو ،

أصداف فارغة ، وسفن هشيمة

أسماك ميتة ، وصفيح نالقي ،

ودواز بليل.

بحر على يدي ،

يمدد الساقين ويرعى تعبته .

يرمي غلى كومة من أساطير وكائنات من الورد (24).

في المقطع السابق نرى الفاعل الدلالي (الشاعر) هو الذي يتحرك بصورته ويشكلها ويقف على شفا تكوين الصورة بالفعل / المضارع (أجلس، أسقيه - أعطيه - أشعبها - أشعبه) وكان الشاعر قد تشكّل على حرف لوجته، مورعاً مساحاته البوية في سق ممتد ، لاكتمال الصورة الكلية للنص.

ب الاستعارة:

المراد بالاستعارة هو أن «تريد تشبيه لشيء بالشيء فتدع، أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعبره المشبه وتجره عليه»؛ والاستعارة ضرب من التشبيه - على حد تعبير عبد القاهر الجرجاني - حيث يعتمد الشاعر في صياغتها على حذف أحد الركنين ، المشبه ، أو المشبه به ؛ فتصير محازاً قائماً على التشبيه استعملت فيه الألفاظ في غير ما وضعت له في أصل اللغة» (25).

وتعد الاستعارة في الخطاب الشعري السبعيني من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، «لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس العائرة، وانتشالها، وتحسيداً تحسيداً يكشف عن ما هيئتها وكنهها بشكل يجعلها تتفاعل تفاعلاً عميقاً بما تنضوي عليه؛ فهي بذلك أداة توصيل جيدة تصور ما يحدث في صدر الشاعر وتنقله إلى المتلقين بشكل مؤثر» (26).

وتعد الاستعارة أيضاً لبنة من لبنات النص الشعري السبعيني ؛ فهي تمثل

جوهر الصورة الشعرية ، ومنح القارئ اتساعاً في الخيال ، وقدرة علي الإثارة الحسية والعقلية في آن واحد. وترتبط الاستعارة بالإدراك الحدسي وتصح مرتكزاً للصورة الشعرية، ولهذا تكون فاعلة في النص الشعري ، كما يقول ريتشارد: «إن الاستعارة الجيدة ، تتضمن الإدراك الحدسي، لا وجه المبيانية، بين الأشياء المختلفة» (27).

وتسهم الاستعارة في إبراز عبقرية الشاعر، ومميزه على أقرانه من الشعراء، وتتحلى من خلالها القدرة علي كشف العلاقات الخفية بين الأشياء جميعها. يقول حسن طلب :

يا نيل قد بدلت بعد الحال حالا

هجم الوباء عليك من كل الجهات

وساغ ماؤك للهاء

غنيمة بيضاء

أو رزقاً حلالاً

قال : صف النيل

قلت : اغتيل

وأضفت : أجل للنيل يد

لكن لا كالأيدي

فعلام يشير النيل إلى المآرة ؟

كيف يمد النيل يديه

يستجدي ؟ (28).

ويقول في مقطع آخر :

«يا نيل أحكمت الحفظ

فرشت لك الصحراء شرّ حصيرة

فَرَصَدَتْ كُلَّ صَغِيرَةٍ
لَمْ تَنْسَ قَطُّ

ومكرت بالمستقعات
فسرت من بحر الغزال
عبرت مرتفعات دنقلا القديمة
في محاذاة الجبال» (29).

يتوجه الشاعر بالبنداء إلى «النيل» بوصفه كائناً حياً، ليسقط عليه صفة من صفات الإنسان ألا وهي (السماع)، ويجري الشاعر موبولوجياً داخلها بيه وبين نفسه، وكان يحدث عن النيل الذي تغير وتبدل وآل إلى حال سيئة. وتحقق الصورة الاستعارية في (محمم نوري) حيث يعتمد الشاعر على تشخيص الوباء وكأنه إنسان أو شخص شرير يحمل كل الصفات القبيحة ليهجم على فريسته. ويأسى الشاعر ويحزن ويتألم ويتوجع لما صدر إليه حال النيل في مصر، وإن كان الشاعر قد اتحد من النيل رمزاً للشعب المصري المعنوب على أمره.

وتتحقق الصورة الاستعارية الحسية التي تعبر عن حالة الشاعر النفسية، من خلال عمي، الاستعارات على النحو التالي (هجم الوباء عليك، ساع ماؤك للهاء، لنيل يد، يد النيل يده، ويستجدي) هذه الصور الاستعارية كلها التي عبر الشاعر عنها في صورة لقطات سينمائية صارت مرئياً حسيّاً نفسياً يمكن لنا من خلالها الولوج إلى روح النص الشعري ذاته.

وفي المقطع الثاني صور الشاعر النيل بإنسان يدبر ويُحكم الخطط، ويصفه بالمكر والحيث، وقد تحققت الصورة الاستعارية من خلال ورود بعض اللقطات الاستعارية في قوله (يا نيل أحكمت الخطط فُرِشت لك الصحراء، لم تنس قط، مكرت بالمستقعات، شر حصيرة) هذه الاستعارات السابقة كلها

تقع في باب الاستعارة التشخيصية، التي نقل الجماد من صمته اللاعقلانية لتضفي عليه صفة إنسانية ؛ فقد صور الشاعر الليل بشخص يسمع دأه ويمكر محكما خططه ، ويمكر بالمستنقعات ، وإن كان الشاعر قد أضفى على المستنقعات أيضاً صفة التشخيص .

وقد احتفى الشاعر حسن طلب بالاستعارة في حل نصوصه الشعرية ، فكانت الاستعارة جراً أساسياً من بناء النص الشعري لديه . ويميز أسلوب حسن طلب عن بقية أقرانه في اختيار الاستعارات التي يعلب عليها الطابع الحسي ؛ ومن ثم يتأسس «عالم الرؤية في قصائد حسن طلب على المرح بين الاستعارة في جانبها الأسطوري المحرد، وجانبها الواقعي المتعين المحسوس، وسوف نلاحظ أن هذا التكنيت لا يقف عند محرد استعادة الأصل واستكناه جوهره الأنطولوجي في محلى تشكيلي واحد» كذلك لا يسمي إلى محرد إمالة اللثام عنه ، وتعريته ، وإنما يسمي أساساً إلى تفجير دلالاته وكيوته المستقرة وتأسيس فعاليات فنية حمالية معبرة ، قادرة على التحضي والنحاو (30).

وتتجلى الصورة الشعرية لدى الشاعر حسن طلب من خلال تراسل الحواس ، فيقوم الشاعر بعملية استدال الوظائف، فيجعل العين تسمع، والأذن ترى ، فيقول :

«أريد أن أكتب شعراً

تستطيع أن تسمعه العين

وأن ترى جماله الأذن» (31) ..

فالشاعر ينقل حاسة السمع من موضعها الطبيعي المطلق الذي حنقت الأذن من أحله إلى الموضع الاستعاري الحمالي الذي مارال الشاعر يحلم به؛ فهو يريد نصه الرواح والشيوع. ويوحى هذا المقطع برؤية الشاعر إزاء نصه؛ فالنص الشعري السبعيني نص يحتاج للعين ، أو بمعنى آخر يحتاج إلى القراءة المتكررة حتى تتمتع العين بجماله ، ثم ينقلنا الشاعر في السطر الثاني إلى استبدال

وظيفة الأذن وهي السمع إلى وظيفة أخرى وهي الرؤية ؛ فتصبح الأذن عيناً والعين أذناً. فالشاعر يمتح من نبع بصره الشعري رؤيته الفكرية والثقافية التي يحلم بها، وما زال الحلم يراوده من وقت لآخر.

ومما لا شك فيه أن نصوص حسن طلب تحتاج إلى الرؤية البصرية أولاً ثم إلى الأذن؛ لأنه مغرق في تشكيله الطباعي في فضاءات نصوصه وألغيه اللغوية .

وتجلى الصور الاستعارية في نصوص حلمي سالم بصورة واضحة؛ فهو يربط بين حالته النفسية وصوره التي تغلب على طبيعة أسلوبه في حل نصوصه ؛ فيقول في قصيدة (سكسرياً يكون الأم):

«الكائنات الصلبة على حدود الماء

القميص الذي في حالة الغزل والنسج

هذه المدينة اختصاراً لتفصيلي ،

أو كتابة عن اشتعالي البهيج» (32) ..

فقد مزج الشاعر بين جسده الذي في القميص والكائنات الصلبة التي تقطع حدود الماء؛ فقد وصف الماء وصوره بأن له حدوداً ؛ فحذف المشبه به وصرح بشيء من لوازمه (الحدود) وذكر المشبه (الماء). وتدحل الاستعارة هنا في باب الاستعارة الشخصية ، فقد جعل الشاعر «الماء السائل» بأنه إنسان له (حدود). وقد ربط الشاعر بين المدينة التي أشار إليها وآلامه وصراعاته؛ فهو بالطبع جزء من هذه المدينة وهذه الصراعات .

والصورة الاستعارية عند حلمي سالم هاجسه الأول ، إذ نراه منشغلاً بالصورة المركبة تركيباً ممزجاً بطبيعته الساحرة ، إذ يقول في قصيدة (صورة) من ديوانه «الشغاف والمرمات»:

«الذكرى تركز نديها فوق أصابع قلبي ،

وتشاغل عينها بتأمل أشياء الله

وتغفو في صدري

الذكرى تمرط في السهو صفاتها المبلولة فوق قميصي ،

وتحدثني عن أعطاء الأحزاب وعن خاتمها الوجداني ،

تصب القهوة هادئة

وهي تداري دمعها في جلبابي ،

وتخبي شعبيها خلف هواء الحجر

وهواء الحجر يقظان .

الذكرى تخلع برنسها القصي وراء الباب المردود خطباً ،

ومحوت» (33).

إن اختيار الشاعر لمفردة (صورة) لتكون عنواناً لهذه القصيدة اختيار مناسب لطبيعة هذا النص الشعري ، الذي حمل بعدة صور استعارية جمعت بين الحسية والذهنية ؛ فالذكرى تورق الشاعر عبر تأملاته وخیالاته وهو اجسه الممتدة من حلال الفضاء النصي . وقد تجلت الاستعارة في عدة سطور على سبيل المثال (الذكرى تركز نديها - تغفو - الذكرى تمرط في السهو - تحدثني - تصب القهوة - هواء الحجر يقظان) إلى آخر الاستعارات التي غلب عليها الطابع الحسي الذي رسمه الشاعر من خلال خیالاته وتأملاته ، فقد جنح إلى أنسة الأشياء - أو معى آخر - فقد نقل الذكريات من دلالاتها المعنوية إلى دلالاتها الحسية الإنسانية ؛ أي خلق الشاعر منها شخصاً يتمتع بكل صفات الإنسان .

وقد أولع الشاعر رفعت سلام برسم صورته الشعرية من خلال استخدام

الاستعارة بأرواعها المختلفة؛ فقد مزج بين روحه المعذبة وداته المأساوية، وجمع بين آلام الذات وعذاباتها وواقع المرء السوداوي الذي لا يرى الشاعر سواه فيقول:

«أحصى البقايا :

صرخة تمام في أذني

ظلام يهطل الأشلاء ،

نوم قاتل

سُغار يبدأ الصباح

صبح يشبه الصراخ

صحرة مشروخة

لا تشبه امرأة

تموء في الروايا

أحصى البقايا

جثة

فجثة

فأعطي الحساب» (34) ..

ففي هذا المقطع، تتجلى الاستعارات (صرخة تمام ، ظلام يهطل ، نوم قاتل ، صحرة تموء، في الروايا) ومن خلال البناء الكلي للقصيدة. تبرز الحالة الشعرية لدى الشاعر، بكل أبعادها الفنية و الإنسانية، مرتبطة بمرحلة قاسية من معاناته وآلامه وأوجاعه التي عبر عنها من خلال بعض المفردات (صرخة، ظلام، الأشلاء، جثة، مشروخة، سغار)؛ فهذه المفردات ترسم صورة الذات الشاعرة المأساوية، وتوحي الذات من خلال اللاوعي بمكوناتها الداحلية، فتسقط أحلامها المتبصرة عبر بصوصها الشعرية، مستخدمة ألفاظاً تعبر عن

هذه الحالة وهذه الأحاسيس والآلام ، وفي ذلك الحشد من الصور الاستعارية التي استطاع الشاعر من خلالها ، أن يخلق علاقات بين الأشياء التي لا تخانس بينها ، بل يخلق عالمه الشعري الذي يوء بحمله صاحباً ومساءً.

وقد انشغل الشاعر رفعت سلام بحلق هذه الصور الشعرية وفقاً لتجربته الخاصة ، تابعة من عالمه الباطني الذي يعيش داخله ، فالتصوير الاستعاري في (صرخة تام ، ظلام يهطل) شكل علاقات خفية بين الأشياء. وعلى الرغم من كون أحزاء ذلك التصوير قد تقع عليه أعين الناس ، فإن الشاعر استطاع أن يخلق من ذلك الامتزاج والترابط صوراً جديدة ومدهشة.

ج - الكناية:

«المراد بالكناية هاهنا ، أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني ، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ، لكن بحي . إن معنى هو تاليه وردفه في الوجود ، فيؤمى به إليه ، ويحده دليلاً عليه ، وهذه الطريقة تثبت علاقة الاستبدال في الكناية ، وهي علاقة قد نكون أبلغ من التصريح ، لأنها تثبت المعنى «لأن إثبات الصفة بإثبات دليلها وإيجابها بما هو شاهد في وجودها أكد وأبلغ في الدعوى من أن نجى إليها فثبتتها هكذا سادجاً عقلاً . وذلك أنك لا تدعى / شاهد الصفة ودليها إلا الأمر ظاهر معروف ، وبحيث لا يشك فيه ولا يظن بالخير التحوز والعلط» (35) ...

إذن فالكناية تعطوي معنيين ؛ معنى مباشر وصریح ، ومعنى آخر غير مباشر؛ أي المعنى الردف المستتر خلف المعنى الخلفي الواضح ، لكن بين المعنيين صلة ؛ فالأول دليل الثاني وهذه العلاقة تمنح الشاعر فرصة في أن يعبر كيفما يشاء عن طريق علاقته باللغة ليبدع أشكالاً غير مألوفة ؛ «لأن الكناية تسمح له أن يتوارى خلف الأشياء الأخرى فتبر لدى الشاعر المحيد الفرصة في أن يتناص مع روح أخرى في قصيدته ويرتدي قناعاً أو يستدعيها لتحدث بدسائه ، أو ي طرح من خلالها مواقف وروى تقتعه» (36) . وقد استخدم الشاعر

السبعيني الكناية بوصفها قاعاً ، يمكن له البوح من خلالها وعما يدور في أغوار نفسه الدفينة ؛ لأن الكناية «تسمح للشاعر أن يتقي مواطن الزلل وأن يهرب من كل لوم أو مواخذة قد تطلقها عليه صراحته ، وبالتالي تترك بشكل ما قيمة التعبير الكنائي في الصورة الشعرية إذا تعلق الأمر بموقف أو رؤية حياتية لا يستطيع الشاعر التعبير المباشر عنها» (37).

وقد أفاد شعراء السبعينيات من الكناية وحملوها نصب أعينهم ؛ فهاجموا الواقع ، والسلطة والقبح من خلال كباياتهم المتعددة ، وحلقوا من خلالها جدلية بين النص والقارئ ؛ «إذ تقوم الكناية الجيدة بتحويل القارئ من سلبى الاستقبال إلى إيجابي ، ليبدل بدلوه في تشكيل صورة النص التي طرحها عليه الكناية ، ي فيها استعار نعرفه هذا القارئ المعربة والبيئة والحياتية أو لقاموس شعري لدى شاعر ما» (38).

وإذا نظرنا في موقف شعراء السبعينيات نحوه استخدام الكناية في تشكيل الصورة الشعرية ، حده غير بعيد عن استخدامات الكناية عند الشعراء السابقين عليهم ، بل نحوه استخداماً بسيطاً بلا تعقيد يوحى بمدى قدرة الشاعر السبعيني في تشكيل الصور الشعرية من خلال الكناية ؛ فقد تكون نافذة يطل من خلالها على العالم الخارجي ، أو العالم الداخلي . والدليل على ذلك قول الشاعر حسن طرب في قصيدة (النيل ليس النيل) :

«يا أيها النيل يا وجودي

جاوزت حداً من الحدود

أجريت دمعي على حدودي

عاشت خصمي فمن لجيدي ؟ !

نيل كان هنا موجوداً

يوماً..

كان الماء يغطي هذا الطمي الناشف

كان المجرى هذا الأعدودا !

ويقول :

يا أيها النيل يا مصري

أتيت أمراً من الأمور

غلّبت غيبي على حضوري

نصرت خصمي... فمن نصيري ؟ !

ما أقساء مصيراً !

فلكم يا نيل تكلمت قليلاً

وصمت كثيراً (39) .

فالشاعر يقدم كناية حبية يعبر من خلالها عن مدى ارتباطه بالنيل؛ فالنيل هو سر وجود الشاعر ، أو بمعنى آخر هو (شريان الحياة)، مما يشي بمدى تعلق الشاعر بالنيل. كما تتلاحق الكنايات في سطره مثل (جاوزت حداً من الحدود) كناية عن فيضان النيل وقوة جريانه في عروق الشاعر ، ثم يلاحظ من خلال النص معاناة الشاعر للنيل (عانقت خصمي ... فمن لجيدي) وهنا تتبدى الكناية عبر مراحل ثلاث هي : قوة النيل، وخيائنه ، ومحاسنه وهو رمز لعطاء والقدرة والنماء ، بل يكون النيل هو رمزاً للحياة كلها.

ويتحرك النص الشعري مع حركة النيل؛ فالنيل هو مصير الشاعر وما يملكه من نصوص شعرية ، وقد رصد الشاعر حالات الغلق والاضطراب والألم الذي لحق به إثر ابتعاد النيل عنه (نصرت خصمي... فمن نصيري ؟!).

ويتحقق من خلال الأسلوب الكئابي الحال الذي صار عليه الشاعر؛

فقد أصبح ضعيفاً بسبب موقف النيل السلبي وتحليه عنه ؛ فقد نصر النيل
الحصم ، فيتساءل الشاعر مستكراً من نصيري؟ إذن فقد أصبح الشاعر مهزوماً
، وهو ما قد نحده في الكنايات اللاحقة مثل (ما أقساه مصيراً؟ يا نيل تكلمت
قليلاً وصمت كثيراً).

وهذه الكنايات السابقة تعبر أصدق تعبير عن المأساة التي يمر بها النيل/
مصر، فكل هذه الأشياء تبدو في تصوري كناية عن غياب العدل والحقيقة
والبراءة الأبدية التي يحلم بها الشاعر لوطه.

وكان موقف الشاعرين حلمي سالم ورفعت سلام مشابهاً لموقف حسن
طلب إراء استخدامهما للكناية في تكوين صورهم الشعرية وارتدائهم قناعها
على الرغم من اختلاف كل منهما عن الآخر في طريقة عرضها وملاسته
للواقع من خلالها.

وبعد حلمي سالم يقول في قصيدة بعنوان (الجامعة الأمريكية):

«كانوا يفترون السلم والبهو

يفترون على اسم فلسطين أناشيد الحب ،

يضمون محمداً ليسوع

حين تداهمم حلقات الليل ،

بضيتون القلب الصافي ،

وينثرون الصدر المروجوع

في يدهم صورة طفل سجنه رصاصات

الفل على فخذه أبيه المصدوع

«القدس لنا» تصعد من بطن المذليع

مدببة

تحرق صمت الشرع وفقه الشارع والمشروع

وعلى الأسوار وفي شباك الفصل وفوق

رفوف المكتبة شموع

فتيات منحرفو اللكنة

مزهرون بقطر الجامعة الأمريكية

رسل العولة باب اللوق نهراً

متباهون بطروحات الأهل ،

ومختالون بقاع الذات وليس الموضوع

لكن أياديهم كادت تحلج أحجار القاعة

منضمين وملثمين كأن الواحد في المجموع» (40).

حيث يقدم الشاعر حمدي سأنه في النص السابق تشكيلات متنوعة لكنائيات مختلفة دلالية ، على الرغم من اتخاذها في الرؤية الكنية ؛ فحدد الشاعر وقد اتخذ من الكناية ستاراً أو قناعاً - إن جاز القول - يحتمي به ليُبوح عما يدور في خلجات صدره ، فرى في السطر الأول (كانوا يفترون السلم واليهو) فالتشكيل الكنائي لهذا السطر يدخل في باب الوصف الذي وقع فيه الشاعر ، فيصف حالة طلاب الجامعة الأمريكية ، وهم منتشرون في ردهات الجامعة ، فيملأون جميع الأمكنة وفي الوقت نفسه يمتزج الإحساس لديه بالقصة الفلسطينية وغنائهم أناشيد الحب ، وجاءت الكناية (حلقات الليل) بوصفها كناية عن المعاجاة التي تحققت من خلال الفعل المضارع (تداهمهم) ويقول: (في يدهم صورة طفل سجنه رصاصات) كناية عن القهر والظلم والقتل الذي يقع على أطفال فلسطين؛ فإسرائيل تقتل كل يوم فيهم عشرات الأطفال.

ونجد أيضاً الكناية في قوله (فتيات منحرفو اللكنة) كناية عن عدم تمكنهم

من اللغة العربية وهيمنة الثقافة الأمريكية عليهم بوصفها ثقافة الحضارة الأوروبية المتقدمة . وقد يعطيا النص كبايات لانهائية كلما حاولنا رصد تحولاته وتحليل دلالاته.

وتتحى الكتابة لدى الشاعر رفعت سلام عبر نصوصه الشعرية ؛ لأن الكتابة تسمح للشاعر أن يتوارى خلفها ، أو بمعنى آخر يوارى خلفها تعبيراته الشعرية الموحية بمدى امتزاج الشاعر بصورة الشعرية التي تفرضها عليه حالته الشعورية ، فالكتابة متحققة بصورة واسعة في جل دواوينه الشعرية ، وتطبق عليها صورتنا الحزن والكتابة المبروجتين بالطابع الحسي ؛ فيقول :

«ليل يسيل على يدي ويبدأ

ليل أليم

(لا أبعد بدي ، أو أقبح سداً دونه)

يشع داخلي ، فيورق الحنظل والطلح .

وتصعقني الكائنات الأفلة ،

بأوي إلى عيمتي الذاهبون.....

يحس قهوتي المرة

رشقة رشقة من دمي

يبهني - على قارعة لعرسان تتخطفتي

ومعني دون أن يرمي السلام .

ليل ، وعيل راكضة في أرقى ،

وغطي أشباح مقتربة (41).

فهو يعتمد على دور تركيب الأسلوب الكئابي (ليل أليم) لتدل على

قوة حضور الكناية في أسلوب الشاعر و(ما يكى عنه) شدة هذا الليل المملوء، بالآلام والمعاناة والمثل الذي يشكو منه الشاعر؛ فهذا الليل ليل الأليم كما وصفه الشاعر، وقد بالغ الشاعر في شدة هذا الألم من خلال استخدامه لصيغة المبالغة (الليم)؛ التي توحى بعذابات الشاعر مع الواقع الذي يحياه.

ويكشف التركيب اللعوي عند رفعت سلام عن طبيعة هذه الكناية؛ فهو ينشغل بتكرار أفعال المضارعة، التي توحى باستمرار الحالة وامتدادها عبر مراحل العصر الشعري. وينحلي ذلك في (بيحني - على قارة - لعربان تنخطفني). وإد يجعل من صورة الغربان المتوحشة التي تنهش جسده صورة تعبر عن عظم المصيبة وتقسيها؛ فقد استمد الشاعر هذه الصورة من تفسير الحلم الذي قصه على سيدنا يوسف عليه السلام أحد صاحبي السجن؛ فأحدهما سوف يقتل وتأكل العربان جسده، فتكون الكناية عن شدة الألم والتمزق الذي يحس به الشاعر من خلال استدعائه لصورة الغربان التي تنهش جسده حياً ثم يسترفد الشاعر التراث الشعبي من خلال استدعائه لصورة العفاريت (الأشباح) في قوله: (وحطى أشاح مقترية)، وهذه كناية عن الهاجس الذي يعيش بداخل الشاعر؛ هاجس القلق والاضطراب والخوف من هذه الأشباح البوليسية في صورها المتعددة، والواضح أنها رصد لحالات الخوف من سلطة القهر التي تزرع الحزن في قلوب شعوبها، كل ذلك يدور في ذهن الشاعر من خلال حالته التي عبر عنها.

الصورة السينمائية في شعر السبعينات:

نقد أفاد الشعر الحداثي بعامة وشعراء السبعينات بخاصة من تقنيات فن السينم في تشكيل صورهم الشعرية المبتكرة والخلاقة عن طريق اللقطات والمشاهد والمونتاج (التقطيع)؛ لأن السينما تتحدث بالأساس بلغة الصورة، «فإن الصورة تقدم في الشعر على مستوى لعوي، يمكن تأملها عن طريق الخيال، أو طريق البصيرة لا البصر، وتصح الصورة المشهدية هي الإطار الذي

يتماس فيه العُنان ؛ (فن الشعر وهو السيماء)، من خلال التركيز على لفظة محددة أو تقديم الصورة بشكل يلعب فيه المونتاج في القِطْع والمرح دوراً أساسياً في توالي اللقطات وتتابعها زمنياً أو تعاصرها» (42).

وتسدى اللقطة التي يركز عليها الشاعر في النص من خلال مدى محاولته الإغراق في التجريب وإقحام صور جديدة النسيج ، بديعة التراكيب. ويظهر ذلك في نصوص شعراء السبعينيات على وجه الخصوص، وتصبح الرؤية مكتملة من خلال تضافر هذه اللقطات واتحادها بعضها ببعض لتخرج لنا مشهداً مكتمل النضج .

«فوظيفة الشاعر أو المنصور هي تكوين المظهر ، وعليه أن يرتب العناصر المختلفة المراد تصويرها في شكل من النظام قبل أن تسه ، واختيار زوايا الكاميرا المحتفظة المطلوبة لتعطية الحدث ، وإلى أن يتم ترتيب عناصر المظهر لا يمكن للمصور أن يبرز بالضبط ما هو مقبل على تصويره» (43) ومادامت الصورة الشعرية مرتبطة، على نحو ما ، بالصورة المرئية السيميائية ، فإنه قد تبدي لنا جوهر هذه الصورة من خلال نصوص الشاعر السبعيني نفسه .

وقد تجلت هذه الصورة المرئية عند رفعت سلام بطريقة واسعة ومختلفة الملامح فيقول :

«قتلوي ،

فانقرطت :

قطارات تعوي قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت يهوي

على حجر خمر معلق في سماء الذاكرة لبل قروي

صبي يهرب خوفاً من الخميس طائر يلوح من نافذة غامضة

قاعد على حافة وقت من رماد امرأة تمضي إلى قبر

ومرأة تحيي يارا غابة من الضحك طول تقرعها الريح

في زمن قديم» (44).

يبدأ المشهد الشعري السابق بلفظتين ؛ الأولى : تحققت من حلال الجملة الفعلية (قتلوي) وقد توحى بمشهد القتل المعنوي الواقع على الدات نفسها، والثانية : هي نتيجة القتل فقد حدث الانعراط وتبعثر الأشلاء. ثم يقفنا الشاعر إلى عدة لقطات أخرى طرحها عبر فضاء النص / الصفحة البيضاء ، وقد أطاح الشاعر بعلامات الترقيم لإحداث عملية الامتزاج وابتسار التعبير ، بل العمل على إثراء النص بوصفه عملاً كنياً لا يقبل الانعصال ، وقد ارتكز الشاعر رفعت سلام في ديوانه (هكذا قلت للنهاوية) على تلك الرؤية التصويرية التي توائم بين ما هو بلاغي قديم تقليدي في تكوين الصورة ، وما هو حديث في بلاغة المشهد أو اللقطات بوصفهما مكوناً رئيساً للمشهد السيمائي والشعري. «لقد تميل الصورة إلى أن تكون معرلة ، وتسلسل الصور أن يكون غير مترابط ، والمسؤولية التي نعرض على خيال القارئ لكي يفهمها تزايد كثيراً، لأن المسألة لم تعد مقصودة على إحسان إرشادات مترابطة ، بل على مضادات يبدعها ذهن الشاعر، مستقاة من أرمية وأمكه متنوعة هي تجربة الكتاب الذهبية أو الحسدية وقد أدى الأمر بالقاد إلى أن يقيموا مقارنات مع أساليب الصور المتحركة (السينما) أو حتى مع سلسلة (لقطات) مع آلة التصوير» (45) ..

هذه اللقطات تبدو وكأنها مفككة ، وكل نقطة تحتوي على مفردات تنتمي لحقول دلالية متباينة ومتباعدة ، ولكن الشاعر ربط بينها برابط حفي ، اعتمد فيه على التحوار الدلالي لخلق صور ومشاهد متعددة تصور تقلبات الدات الشاعرة وتحولاتها من حلال موقفها من هذه الأشياء. وعلى سبيل المثال ذكر الشاعر رفعت سلام ، (قطارات تعوي - قبائل مدحجة - حرة مقبوبة - صمت يهوي على حجر) ؛ فما علاقة هذه الأشياء ببعضها ببعض ؟ قل أن نحجب عن هذا التساؤل يجب علينا أن ندقق النظر في تلك المفردات ونخرجها من دلالاتها النصية إلى دلالاتها الحياتية ، وسوف نلمس العلاقة الوثيقة بين عواء القطارات ، واستعداد القاتل للحرب ، وانقلاب الحار؛

فهذه الأشياء كلها تشي بإعلان الحرب النفسية التي يعاني منها الشاعر، فيسقط آلامه وأوجاعه من خلال تنابع اللقطات السينمائية داخل النص الشعري السبعيني .

هذا المشهد الشعري الذي يطرحه الشاعر، قد نخرج منه ونحن مثخنون بالجراح ، لأنه مشهد مأساوي، فهو يصور مأساة الواقع الأليم الذي آل إليه المجتمع الإنساني بعامة والعربي بحاصة في الوقت الراهن.

التقطيع (المونتاج) :

« هو هذه العملية التي تعتمد على الصور / الحركة بعية تحرير الكل الفكرة [أعني صورة الرمز] ، وهذه الصورة بالضرورة صورة غير مباشرة ، مادامت مستخلصة من صور وحركة ؛ فالـ **مونتاج أبيض** هو التركيب والتنسيق لصور أو حركة تقوم بتأليف صور غير مباشرة ندر من ، وهو عملية التوليف / التركيب عملية اللصق والقطع وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق التقطيع الفني ويقوم على تحديد اللقطات المختارة، واستبعاد اللقطة غير المرغوب فيها، وتزامن الصوت والصورة، وتحضير الموسيقى والمؤثرات الصوتية» (46).

وقد استمد الشاعر السبعيني من المونتاج السينمائي تقنية لبناء الصورة الشعرية بوصفها أداة فنية من أدوات السينما ؛ لأن الخطاب الشعري السبعيني قد افتتح على جميع الفنون الأخرى وأفاد من أدواتها، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على قوة هذا الخطاب وثرائه الفني والدلالي ، فقد حقق الشاعر السبعيني من خلال إعرافه في التحرير المستمر في استخدام الصورة الشعرية إنتاجاً شعرياً يعتمد على بلاغة المشهد وتوليف علاقات بين اللقطات بعضها ببعض.

وقد التفت شعراء السبعينيات إلى التعيرات الحديثة التي طرأت على الحياة بصفة عامة في الربع الأخير من القرن العشرين وبدايات القرن الحادي

والعشرين، والتي تتمثل في ثقافات عدة، كثقافة الحاسوب، وشبكات الإنترنت (Internet) التي جعلت العالم مجرد قرية صغيرة.

ونلاحظ فيصوص رفعت سلام تلك الإفادة من الأنواع الفنية الأخرى كالموناج.

1 - ففي قصيدة (منية شين) يقول:

«بيوت من طين	وطية ناس لهم غصون وأوراق
خضراء،	تسقط في الشتاء وتمو في الشفق لهم
أحياناً -	أشواك عيقة في نهارات القبط الزاهقة
جدران تتكاثر بلا بدور،	بلا ماء، بأنفاس النوم وهواجس
الماشية، والسحيل أعمدة في رواق،	لها أذرع مرفوعة تسمع السماء
من السقوط المفاجئ» (47)	

إن استخدام الموناج وسيلة للتعبير الشعري، قد تحقق من خلال تركيب اللقطات في السياق الشعري لمطابقة التقطيع العسي؛ فعمد الشاعر إلى اختيار لقطات محددة، واستبعد لقطات أخرى؛ فنلاحظ أنه قد بدأ بنقطة اختارها في قوله (بيوت من طين)، وقد ربط بين هذه البيوت التي تحتضن ناساً طيبين، وطية، وصفها الشاعر وكأنها غصون أوراق خضراء، لشدة نقائها وصفائها؛ ثم نلاحظ أن الشاعر قد جمع لقطات متفرقة، وقام بعملية اللصق (لصق البقطات) وتركيبها تركيباً له طابعه الدلالي وأسقط كل ما حدث في كواليس النص الشعري من مسودات وكتابات أخرى للنص قبل أن تثبت هذه الكتابة التي قُدم بها، وبتر (منتج) الصور التي لا تنفق أو تناسب الحدث الشعري الزماني والمكاني؛ فقد رصد مشهد البيوت الطينية القديمة التي تفوح من أركانها عطور التواريخ القديمة، وأرواح هؤلاء الناس الطيبين، وقد أراد الشاعر أن يعلن عن انتشار العقم الاجتماعي بين أفراد المجتمع الذي انهارت قيمه وأخلاقه.

وقد انشغل الشاعر حلمي سالم باستخدام التصوير السينمائي للتقريب بين الصور اللغوية والصور المرئية «التصوير السينمائي الذي يستطيع أن ينقل إلينا المشهد بحدافه كما يستطيع متابعة الحركة في هذا المشهد ، قد ساعد على تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ، إذ أمكن فيه التغلب على العصر الزماني بهائياً ، غير أن هذا النوع من التصوير الذي يقل إلينا الشيء ، متحركاً (أو المكان متزامناً) أي الذي يستمتع بمقدرة كمقدرة اللغة التصويرية لا يتفق إلا مع نوع معين من التصوير اللغوي نستطيع أن نسميه (التصوير السردي)» (48) ..

ومحور النص الشعري لدى حلمي سالم بالصور الخالقة ، المبدعة؛ حيث تميزت الصورة عنده بالكتابة والصبغة التي طعمت عبيد التحريب (فالتحريب مغامرة فنية غير مصمومة السطح) . ولكنه يسعى لتحقيق هدف ما من خلال هذا التحريب وقد غلب على نصه ص حملي سالم تقريب الصورة اللغوية من الصور المرئية؛ فأصبحت الأولى الخفية المنقعة لشابية .

يقول حلمي سالم :

الأرض جمرة في الدين

وكانت العاصف ترسم في دمي المراق في الطريق

فهل قلت : إن العاصف في دمي طليقة ؟

« الزهرة ، الزهرة

الحزن في الليل المصفرة

المقلة المغيرة

والأرض جمرة جمرة»

أعطني شعراً عتيقاً

أعطني لحاً كتيقاً

لم تخلع بحيرتي البردة القديمة

لكفى عن انتشارك الرجيم في رثي يا عرمتي التي أسقطني

على الشط فارساً بلا هزيمة (49).

جمع الشاعر بين لقطات عدة من حلال توليفه لبعض المفردات التي تنتمي لحقول دلالية متقاربة توحى بمدى أثر الصورة الشعرية في تكوين النص السبعيني، فقد مرجع الشاعر بين بلاعتين؛ بلاغة المشهد، مع بلاغة الاستعارات المتعددة التي حفل بها النص. ومن هذه الاستعارات (الأرض جمر، العصفير تستحم في دمي، لم تخلع بحيرتي البردة القديمة) هذه التراكيب الاستعارية كلها تجعل النص محملاً بكم كبير من الصور التي تشكل بدورها صورة كلية منتجة للدلالة النصية.

وقد انشغل حلمي سالم بهاء صورته الشعرية بناءً محكمًا، ومنسقًا، فاعتني باختيار استعاراته (قصور الكون / الأرض حمرة / النار المشتعلة) وبمجرد النظر في هذه اللقطات، شعر برؤية الشاعر السوداوية التي يشوبها الحزن والألم والتمزق على مستوي (الذات / الآخر) و (الداخل / الخارج).

وهناك علاقة بين استحمام العصفير في الدم المراق، و«العصفير في دمي طليقة»؛ فإن دم الشاعر المراق في السطر الأول هو الذي أغرى العصفير بالاستحمام فيه؛ فالعصفير قد استباح دماء المراقبة، والمبعثرة في كل مكان على الطريق.

وقد استخدم الشاعر التناص عندما استدعى قول الشاعر الراحل علي قنديل في المقطع الثاني إذ يقول (الزهرة الزهرة، الحزن في الليل المصفر) (50). فقد كتب الشاعر هذا التناص بالسط الكناهي العريض، وقد أثر رحيل الشاعر على قنديل علي نفس حلمي سالم (فهو أكثر شعراء السبعينيات ذكراً

له في نصوصه؛ لأن علي قنديل يعيش في مخيلة الشاعر دائماً وله أثره الفني والاجتماعي الجلي في نص حلمي سالم.

وهذا (التأص المتمد) الذي فعله حلمي سالم جعلنا أمام مشهدين متلاحمين؛ مشهد للشاعر علي قنديل ومشهداً لحلمي نفسه. وهذا التفسير النصي لا يخلو من دلالة حقيقية، وهي أن شعراء السبعينيات، قد اتكأوا على التواصل الشعري فيما بينهم، بمعنى أن الشاعر يستدعي قولاً لصديقه الذي يسمي لنفس جيله أو جزءاً من نصه وقد تشابه بينهما الرؤية الفكرية والثقافية، بل بالعمل تشابهت؛ لأن شعراء السبعينيات قد جمعتهم رؤية كلية واحدة حول مفهوم القصيدة العربية السبعينية.

ويقتل الشاعر حلمي سالم إلى لقطة أخرى محدداً اتجاه هذه اللقطة وانتشارها في قوله (أعطي شعراً عفاً، أعطي خاً كتيماً) فالشعر العنيف الذي قصده الشاعر، ليس هو الشعر الثوري الذي بددع مشاعر المتلقي، الذي يتبعه تصديق حاد عقب سماعه، ويروى هذا الشعور بانتهاء هذا التصديق؛ فالشعر العنيف هو الشعر الذي يكسر كل الحواجز، ويعمل عمده على الأمس واليوم، وهو أيضاً الذي يثور على اللغة ليخرجها من سكونيتها إلى تفجيرها الدائم.

وقد ربط الشاعر بين (الشعر والحن) فهما وجهان لعملة واحدة فلا يوحد شعر بدون حن الموسيقى التي يتجلى من خلال الإيقاع الشعري سواء كان إيقاعاً تعبيرياً أو إيقاعاً لغوياً، أو بصرياً.

ومن الملاحظ أن شعراء السبعينيات قد انفتح خطابهم الشعري على فضاءات اللغة، والعالم، لإعادة تشكيل هذا العالم؛ فجنحوا للتحريب والتفكيك، ثم إعادة بلورة هذا العالم وصياغته صياغة جديدة تناسب رؤاهم وأفكارهم؛ فجعلوا النص الشعري نصاً متعدد الملامح والتأويلات، وأصبح للنص مستويات عدة للتلقي. وكانت الصورة الشعرية هي المحك الأساسي

للحدثاء، لأنه لا يمكن أن يطلق على أي قصيدة بأنها حدثاء إلا إذا توافرت فيها مقومات الحدثاء من حيث حدثاء اللغة والصورة، والتركيب والإيقاع، والشكل والمضمون، والأفكار الجديدة التي لم يطررها شعراء آخرون. وفيما أظن أن شعراء السعديات (شعراء الحدثاء المصرية) قد فعلوا هذا كله، وعملوا على ترسيخه في الواقع الشعري الراهن.

وقد اهتم الشاعر حسن طلب بالصورة الشعرية اهتماماً بالغاً وقد استمد من التراث العربي صوره ولغته والأعبيه الفنية، فأتخذ «مس البنفسج» منطلقاً متماسكاً في قصائد الديوان رمزاً لغوياً وكوبيا لحملة من التجارب الشخصية والقومية الحميمة يتكئ عليها في تجميع خيوطه وتكثيف صوره وتكوين عناصر شعرته»⁽⁵¹⁾.

وبلاحظ ذلك في قصيدة بعنوان رب حدة العصب يقول :

«فدع الشعر... رَاقِل :

ذهب العرب / العرب

عربي ...

عربان ..

ثلاثة أعراب

عربي..... عربان

نحن ..

ويغيبون

وحان :

48

56

67

73

82

نفس المشهد والعينان هما العينان

نفس القصة نفس المسرح والأبطال

فهل من أحد الشجعان

يكفر بالعمم البيضاء

وبالتيجان» (52) ..

نلاحظ في المشهد الشعري السابق تعدد اللقطات التي أوردها الشاعر لبناء مشهده ؛ فقد أعطى الشاعر لنفسه صفة عنوية من خلال استخدام فعل الأمر (دع) و (قل) - و (حن) وقد صور الشاعر في النقطة الأولى ضعف الأمة العربية واندثارها ورواها فقد ذهب العرب ، وجاء العرب الأمريكيان عني حد قول حسن طلب. وقد جمع الشاعر صورة الخيانة من خلال استخدام لفعل واحد (خان)؛ فقد جاء به الشاعر في صورة الأمر (خس) و(يخون) المضارع و(خان) الماضي؛ فالعرب هم الخونة الذين باعوا الأرض والأحساد ثم يرجع الشاعر بالذاكرة على طريقه «flash back» ليستدعي مشاهد الضعف العربي؛ فيذكر،

حروب 48 ← المشهد الأول

العدوان الثلاثي 56 ← المشهد الثاني

هزيمة العرب 67 ← المشهد الثالث

انتصار الجيش المصري 73 ← المشهد الرابع

اجتياح لبنان 82 ← المشهد الخامس

هذه خمسة مشاهد قد أثرت في وجدان الشاعر وجعلته يوضح بمكنون صدره ، وقد جمع أجزاء هذه الصورة الكبيرة من صور صغيرة ، هذه الصور كانت مثل الضعف العربي ؛ « فالصورة الشعرية تنحل إلى صور جزئية ، وهذه الصور نفسها تكون مكبرة في شكل لوحة ؛ فالصورة هنا مركبة ، والتركيب يحتزن مستويات من الدلالة يستدعي بعضها الآخر وتتشرب في حضورها انتشاراً لا متوالياً بل دائرياً واسعاً بطول في اتساعه عالمياً عياً من الذاكرات والروى » (53) ..

المراجع

- (1) يجد الباحث أسماء أخرى أصعب على هذا المفهوم ، منها :
 - الصورة الأدبية : وقد أطلقه مصطفى ناصف في كتابه المصون بهذا الاسم
 - الصورة الشعرية : كما عند صبحي الساي في كتابه الذي يحمل لاسم نفسه
 - التصوير الفني : وحده عند سيد قطب في « التصوير الفني في غرب الكرم »
 - الصورة الفنية : ويحده عبد جابر عصفور في كتابه الصورة الفنية ، ومحمد حسن عبد الله في كتابه الصورة الفنية في شعر علي الحارم .
- (2) سى داى لويس : « الصورة الشعرية » ، ت أحمد نصيف الجابري وآخرين ، وزارة الثقافة ، بغداد ، سنة 1982 ، ص 23 .
- (3) بشرى موسى صالح . الصورة الشعرية في النقد الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، سنة 1994 ، ص 13 .
- (4) السابق ، ص 12 .
- (5) خالد محمد الرواوي : « الصورة الفنية عند السابعة الديباني » ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لوجان ، سنة 1992 ، ص 100 - 101
- (6) جابر عصفور : « الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي » ، دار المعارف ، سنة 1974 ، ص 172 .
- (7) يراجع عبد القادر القط . « الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر » ، مكتبة الشباب ، سنة 1992 ، ص 291

- (8) يراجع صلاح فصل «علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته»، مؤسسة مختار للنشر، سنة 1992، ص 259.
- (9) يراجع بشري موسى: «الصورة الشعرية»، ص 73.
- (10) عبد العراج حليعه. «قصيدة الحداثة»، مرجع سابق، ص 236.
- (11) مصطفى باصف. «الصورة الأدبية»، دار مصر للطباعة، ص 12.
- (12) محمد حمود: «الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها»، الشركة العالمية للنشر، بيروت، ط 1، سنة 1986، ص 94.
- (13) محمد حمود. «الحداثة في الشعر» مرجع سابق، ص 95.
- (14) أحمد ريان: «الحراك الأدبي»، سلسلة كتابات نقدية، ع (57)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة 1996، ص 117.
- (15) صلاح فصل. «منظرة البداية»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، سنة 2003، ص 356.
- (16) عبد العراج محمد أحمد. «قصيدة حداثة في شعر السبعينيات»، ص 238.
- (17) عمر الدين بسماعيل. «أدب ومثقف»، دار الفكر العربي، سنة 1994، ص 82.
- (18) عاطف حورده. «شعراء مغرب ص 200»، مكتبة شباب، ص 261.
- (19) جابر عصفور: «الصورة الفنية في أدب القديس والبلاغي»، دار المعارف، سنة 1974، ص 172.
- (20) حسن طلب: «سيرة النضج»، ص 7.
- (21) حسن طلب: «زمان الزهرجند»، ص 207.
- (22) حمى صائم. يوجد لها عميان، كاف بول للنشر، سنة 2001، ص 91.
- (23) المائق. نفسه.
- (24) رفعت سلام: «هكذا قلت للهاوية»، ص 94.
- (25) عبد المعاز الجرحاني. «دلائل الإعجاز» تقدم محمد رشيد رضا، دار الكتاب بيروت لبنان - ط 1 سنة 1988 ص 67.
- (26) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق «محمود محمد شاكر»، دار المدني، القاهرة، 1991، ص 20.
- (27) محمد عبد المجيد ناهي الأسس شعرة لأدب اللغة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط 1، 1984، ص 220.
- (28) عدنان حسين قاسم. التصوير الشعري، وأدوات رسم الصورة، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع، ليبيا، سنة 1980.
- ص 81.

I. Richards . The Philosophy of Rhetoric, P 89 (29)

- نقلًا عن ، عدنان حميد قاسم ، التصوير الشعري ، ص 83
- (30) حسن طلب ، «لا بيل إلا البيل» ، دار شرقيات ، ص 63.
- (31) السابق ، ص 68 - 69 .
- (32) سعيد توفيق ، «مهدية الشعر عند حسن طلب» مرجع سابق ص 308 - 309 .
- (33) حسن طلب ، زمان التبريد ، دار العدد ، القاهرة ، ص 1989 ، ص 54
- (34) حلمي سالم : سكتولها يكون الألم ، ص 45.
- (35) حمدي ب. لم ، الشعاف والمربعات ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 1994 ، ص 36 .
- (36) رفعت سلام : إشراقات ، ص 60.
- (37) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص 72 .
- (38) السابق ، ص 72 .
- (39) محمد سعد شحاته ، العلاقات المحوية وسكن الصورة الشعرية عند محمد عفيفي مطر ، سلسلة كتابات نقدية ج 36 نهضة عامة لتقصي الثقافة ، ص 2003 ، ص 220
- (40) السابق نفسه .
- (41) السابق نفسه .
- (42) حسن طلب : لا نبيل إلا البيل ، ص 38 - 39 .
- (43) حلمي سالم : «تحات الحجر الكريم» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 2003 ، ص 56
- 57
- (44) رفعت سلام ، «هكذا قلت للهاوية» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص 1993 ، ص 84 .
- (45) عبد الغراح محمد أحمد : «قصيدة الحدائق» ، مرجع سابق ، ص 248
- (46) حوريف ماشيني : التكوين في الصورة السيمائية ، ترجمة 0 هاشم الحساس ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة 1983 ، ص 29 .
- (47) رفعت سلام : «هكذا قلت للهاوية» ص 5 .
- (48) سليمي انصراع الخبوشي : «الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث» ترجمة : عبد الوهاب لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ص 2001 ، ص 756 757
- (49) جيل دولور - الصورة - الحركة ، فلسفة الصورة ، ب . حسن عودة ، وزارة الثقافة المؤسسة العامة لسيما ، دمشق ، ص 1997 ص 31 .
- (50) رفعت سلام : «إلى النهار الماضي» ، ص 27 .
- (51) عمر الدين إسماعيل : «الشعر العربي المعاصر» ، ص 138

- (52) حمي سالم «سكندريا يكون الألم»، دار النص، بيروت، سنة 1981، ص 13 - 14
- هـ. وقد أشير الشاعر في هوامش الديوان أن هذه الكلمات لعلني قد بديل وهذا نوع من التواصل مع الشاعر الراحل.
- (53) صلاح مفضل: «شفرات النص»، ص 66.
- (54) حسن طنب: «زمان الزمجد»، 176 - 177.
- (55) بكي العيد: في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، ط 3، سنة 1985، ص 106.
- دكتور أحمد الصعير أستاذ مساعد النقد العربي - كلية الشريعة - جامعة ربره - تركيا .



شعرية الخطاب بين احتمالية الأفعال وحقيقة التشكيل

ندوقي عبدالقادر

توطئة:

أدبية الخطاب لا تتحقق من خلال الصورة الأدبية بمفردها كآلية شعرية، أو اعتباراً من أنها صورة، وإنما يُشترط في هذه الأخيرة أن تتواءم مع الوحدة الكلية للنص، حيث ينبغي أن تُشدَّ عن الإطار العام للمعنى من خلال ما مثله من تشنت، أو من إرباك سواء لدى المبدع أو لدى المتلقي. مما جعل «رومان جاكسون» يشترط آليات أسلوبية كفيلة بتحقيق الأدبية في النص «دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهها على عرار ما يفعل ملصق إعلاني»⁽¹⁾ كما أن تودوروف لا يرى من الصورة الشعرية غير تلك الوسيلة الكفيلة بمضاعفة التأثير، وإيها إحدى الطرق المعتمدة لخلق أقوى تأثير ممكن⁽²⁾. وبهذا الفهم لا تعتبر الصورة «العنصر المكون للأدب؛ لأنها في ذاتها ليست سوى أداة لخلق أقوى انطباع ممكن؛ فهي واحدة من أدوات شعرية كثيرة»⁽³⁾.

نفس التصور ينتهي إليه النقد العربي حينما يرى الأستاذ طه أحمد إبراهيم أن «الشعر صناعة ككل الصناعات يحتاج إلى مراعاة وإعداد (...)»

لا بد في الشعر من الإعداد والأناة بطول أو يقصر (...) ولا بد للشاعر من أن يَتَقَيَّعَ، ويستجمع حاطره حتى يقول الشعر الحيد⁽⁴⁾ فتكون العاية المرجوة من الشاعر أن يَتَقَيَّعَ شعره من طبعه ومكنه موعلاً في الإفصاح عن أحاسيسه وحواطره بكل عفوية، وألاً يجهد نفسه بما يطالبها به أو يستخرج منه عوة بكل قهر وعنف.

كما لا يمكن أن تُربط أدبية النص الشعرية بتلك التحولات الصياغية بمفردها، ولكن يضاف إلى تلك التحولات ما يشكله النص الأدبي من التظاهر بين اللغة والموسيقى والأحيلة والعواطف التي تنصهر فيها ذات الشاعر، فينتج عن ذلك التلاحم الحدة والخروج عن الركاك المتدل ويصبح تلقى النص هو الذي يفرض على القارئ أن يعايش هذا النص ويتفاعل معه، من خلال عممية التواصل، وهو إذ ذاك منحرف من فكرة الدلالة الثابتة لظواهر اللغوية، فلا يمكن «إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعاً لتصورات لغوية عامة، لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وحسوسيتها وفرديتها»⁽⁵⁾. لذلك يُعتبر الفن تركباً للعاطفة والصورة معاً «أو بعبارة أخرى أن الصورة هي وليدة العاطفة، وأن العاطفة بدون صورة عمياء، والصورة بدون عاطفية فارغة»⁽⁶⁾. أو كما قال الدكتور مصطفى السعدني: «ليس كل عدول مولداً لطاقة إيحائية، وليس كل بناء لعوي شذ فيه عصر غير متوقع أسلوباً أدبياً، إذ يتحدد الأسلوب باعتباره عدولاً بوجود الأصل أو التشبيه به اقتراحاً بشحنة عاطفية ومعوية»⁽⁷⁾. فتحقيق النص لأدبية مقولة مرهون بتوافقه مع جوهر صاحبه، كون الأول يشأ عن تلك الانفعالات التي تدفع الثاني أثناء عملية الكتابة ليكون النص نصاً أدبياً، وهي بذلك أي الانفعالات الحجر الأساس في بناء النص الأدبي، فعلى كل مبدع أن يحس استقلالها في قوة بنائه ونماسكه؛ لأنه لا يعكس مستوى عال من الإبداع حينما يحشد لنا الصور، وإنما حينما يدع من التصوير الفني حياة تسري في عروق النص، فيسمع لتلك الصور الحرة أن تتشكل في أرض

الانفعال الذي أبتته التجربة، وبدراسة هذه الصورة نتعمك من اكتشاف
نفسية الشاعر وقدرته على المجانسة بين صورته أو أخيلته وحالته إبان عملية
الإبداع.

فرضية الإبداع رهن الانفعال النفسي :

مؤشرات اللغة المؤدية لوظيفتها الحقيقية بكل فنية وفي أرقى الحمال
الأسنوبي، توفيقها بين مقولاتها الحوية والحالات النفسية التي تعترى
صاحبها، لذلك يؤكد (دماسو ألونسو) على «على أن كل خاصية لعوية في
الأسلوب تطابق خاصية نفسية»⁽⁸⁾. وكانت عدد رولان بارت «العاطفة
أساس كل أدب»⁽⁹⁾ وهو ما عرعه محمد عبد المطلب حين اعتبر أن اللغة
«ليست مجموعة من القوالب المطلقة، خاصة عند تحولها من الإبصالية الخالصة
إلى الأدبية الخالصة، وإنما هي مجموعة من الاختيارات الحرة، يتحرك من خلالها
وبها المبدع، بحيث يكون اختياره موافقاً لتجربته، ومساعداً في الكشف عنها
بالنظر في بعديها: البعد الأول يمثل في توجه الدهن إلى الواقع، والآخر يمثل
في رد الواقع إلى الدهن»⁽¹⁰⁾ بذلك يرتبط تحقيق الأدبية في أي خطاب بمدى
امتصاصه - في خفاء - عاطفة صاحبه، ليكون التوافق بين الملفوظ الأدبي وبين
الداخل الانفعالي لدى المبدع، فتغدو مؤثرة في متلقيه، وهو ما يدعو إليه المنسبي
قديماً حين قال (11):

إِنَّمَا تُنْجِ الْمَقَالَةُ فِي الْمَرْءِ إِذَا وَافَقَتْ قَوْلِي فِي الْقَوَادِ

إن الفضاء الحسي الوجداني هو أحد الفضاءات التي تؤدي إلى إحداث
التفاعل بين أطراف الخطاب وما تسمية الشاعر بالشاعر إلا «لأنه يشعر
من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان يستحق اسم
الشاعر بما ذكرنا فكل من كان حارحاً عن هذا الوصف فليس بشاعر، وإن
أنى بكلام موزون مقفى»⁽¹²⁾، فلم يكن الشعر مجرد الفاظ موروثة ومقفاة أو
أقوال تدل على معنى، وإنما هو الشعور أي هو انفعالات وأحاسيس، وكان

هذا الشعور نفسه هو محلّ الإسائية عند أبي حيان التوحيدي، فالإنسان إنسان بالنفس وليس إنساناً بالروح، فللحمار روح وليس له نفس، ولو كان الإنسان بالروح لم يكن بينه وبين الحمار فرق، وليس كل دي روح دا نفس⁽¹³⁾. فما يتميز به الشاعر هو الإحساس المرهف الذي يعوق فيه غيره، وهو ما جعل ابن رشيق يرجع تسمية الشاعر إلى هذا الإحساس والشعور «لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره»⁽¹⁴⁾. وقد سمي الشاعر شاعراً لفظته بما لم يظن به غيره ولذلك رُدّ الشعر إلى «العملة، ومعنى قولهم: ليت شعري، أي ليت فطنتي»⁽¹⁵⁾.

والشاعر المبدع هو الذي يرى ما لا يراه غيره ويكشف ما لا يستطيع أحد اكتشافه، وإن لم يحقق من خلال عاطفته تلك التجربة الشعورية بنوع من الحدة، يكون قد نقل صورة طلي الأصل لساكناتها، لذلك لا يكون الشاعر شاعراً «إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره»⁽¹⁶⁾ فإن هو لم يحدث التأثير الذي لا يستحق الشاعر إلا به صعد الشاعر به، ولا تفحقه إلا من قبيل المجاز لا غير. فينبغي عليه وهو يحقق حرته أن «يعالج في نفسه، ما يلامس مشاعره من قلق وضيق، وبطل كدلت حتى يطمئن، به وبين نفسه للتجربة، وهي المطابقة التي تستحدث وحدها الخصوصية المميّزة لكل تجربة»⁽¹⁷⁾. مما يفرض علينا أن نقف على الدوافع النفسية الكامنة في باطن المبدع، من خلال تلك المعرفة لخصائص لحنه، ولقيم لحنه التعبيرية أو العكس بالعكس؛ لأنّ العواطف والأحاسيس والانفعالات هي «الأشكال الووعية التي يُقفلُ بها كل مصمون ويعيد إنتاجه»⁽¹⁸⁾ وتصير مخيلة الشاعر هي الكاشفة عن نفسه من خلال عمه الأدبي الذي يمثل تعبيره عن تجربته الشعورية في شكل إيحائي، أي أن القصيدة تعبر عن عواطف الشاعر وأحاسيسه ومشاعره، وبهذا تتم القدرة على الربط بين الداحل والخارج والخاص والعام من خلال تجربة الشاعر.

أدبية النص بين صدق التجربة وسعة الخيال :

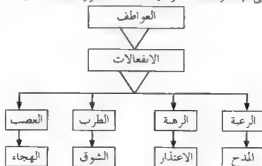
القد العربي القديم لم يحذ عن الرؤية الحدائية للإبداع كونه ربط الإبداع بالأحوال النفسية، وجعله غير تامّ ما لم يتبع عن شعور، كما أنه ذهب

إلى المزاجية بينه وبين الأعراس الشعرية، فكل شعور يولد قصيداً في غرض من أعراس الشعر. بل كانت هذه الأحوال من منظور النقد العربي بمثابة القواعد التي تقوم عليها الأغراض، فقد قالوا: «قواعد الشعر أربع: الرغبة، والرَّهبة، والطرب، والغضب: فمع الرغبة يكون المدح والشكر، ومع الرهبة يكون الاعتذار والاستعطاف، ومع الطرب يكون الشوق ورقة النسيب، ومع الغضب يكون الهجاء والتوعد والعتاب الموحع»⁽¹⁹⁾. كما أن الشاعر العربي أدرك ذلك هو أيضاً، سنل عبد الملك بن مروان لأرطاة بن سَهْمَةَ: «أقول الشعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب، ولا أغضب، ولا أشرب، ولا أرفع، وإنما يجي، الشعر عند إحداهن»⁽²⁰⁾. غير أنه بدأ نوع من الاختلاف بين النقاد في هذا التقسيم. فقدمة وأبو هلال العسكري جعلتا الساعت العاطفي الوجداني النفسي لقول الشعر يسمي عني ستة أغراض وهي المديح والهجاء والنسيب والمرثي والوصف ويختلفان بين التشبيه والمعر⁽²¹⁾. بينما جعلها الرماني خمسة أعراس: «النسيب، والمديح، والهجاء، والمعر، والوصف»⁽²²⁾ في حين ذهب حازم القرطاجي إلى أن «الارتياح للأمر السار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أوصى فحرَّك إلى المدح. والارتماض للأمر الضار إذا كان صادراً عن قاصد لذلك أغضب فحرَّك إلى الذم. وتحرك الأمور غير المقصود أيضاً، من جهة ما تناسب النفس وتسرها ومن جهة ما تافرها وتضرها، إلى نزاع إليها أو نزوع عنها وحمد وذم أيضاً. وإذا كان الارتياح لسار مستقل فهو رحاء. وإذا كان الارتماض لضرار مستقل كانت تلك رهبة. وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء، كان يؤمل، فإن نُجِّي في ذلك منحى التصرُّ والتحمُّل سمي تأسباً أو تسلياً، وإن نُجِّي به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسباً أو تنذماً»⁽²³⁾.

وهكذا يكون الارتباط عضوياً بين الطرفين - العاطفة والفكرة - فمع كل شعور يولد غرض شعري مخصص ومتعلق بذلك الشعور. فكان كل شاعر عالماً خاصاً في إعرابه عن تجربته ضمن العالم العام الذي يمثل الإبداع الأدبي.

ليسعى الشاعر عندئذ من خلال معانيه - في إطار ما يقوم به من تجسيد لعملية الإبداع - إلى جعل نصه يحظى بعدد في يحقق حمالية، ويصبح أثراً من خلال توفيره لأسباب الإثارة والدهشة والإرباك لدى القارئ؛ فإن حقق ذلك بلغ نصه نصياً من الأدبية وكان حقاً «صورة من صور التعبير الانفعالي عن انعكاس الحياة على النفس البشرية»⁽²⁴⁾. إلا أننا لا نعتقد أن الشعر نقل حرفي لواقع، وإنما هو تعبير يتجاوز هذا الواقع؛ لأنه يعتمد على التجربة الفنية، وعلى وجدان الشاعر، وقدرته على نقل تجربته إلى المتلقي. مضافاً إليه التحامه بالواقع.

هكذا كان مراد أغراض الشعر إلى العاطفة أي إلى الماعث النفسي والشعوري، مما جعل - شجرة افتراض لأغراض الشعرية بالحالات الشعورية - بعض الشعراء يرتفعون على كرسى الرابدة وبحورون قصب السبق فيما تناسب وحالاتهم النفسية من أغراض شعرية، فأصبح لأمارع لهم فيها، ومميز كل شاعر بميزة متصلة بمراحه حتى قبل «كهاك من الشعراء أربعة «زهير» إذا رعب، و«الباهغة» إذا رهب، و«الأعشى» إذا طرب، و«عنترة» إذا كلب، و«راد قوم» و«حرير» إذا غضب» وقيل لـ «كثير» أو لـ «نصيب» من أشعر العرب؟ فقال: «امرؤ القيس» إذا ركب، و«زهير» إذا رغب، و«الباهغة» إذا رهب، و«الأعشى» إذا شرب»⁽²⁵⁾. وعليه يمكن أن نتصور الخطاطة التالية:



فالعنود الأدبية والأغراض الشعرية تكون نتيجة استقرار هذه الخطاطة رِداءً للعواطف، وتصير بواعث الشعر متوقفة على تلك الانفعالات التي تؤسس للتجربة الشعرية الحقّة، دون أن يقصد بها الفعلية أو الواقعية، هي التي تؤخذ بين الذات والموضوع. وتُحرّجها في نصّ أدبي يمتلك كلّ مقومات النجاح سواء على مستوى مبدعه أو متلقيه، ليتجسد الطرح القاصي بأنّ الشعر قائم على الشعور والإحساس، وعلى رِذته إلى الحجاب النفسي لا إلى شكل الكلام وطريقة نظمه فحسب، بشكل واضح؛ لأنّ الشعر في جوهره شيء يختلج في الصدر فينطق به اللسان.

هذا ما جعل ابن رشيق، حسماً قدّم حدود الشعر، أن يصيغ لها مصطلح «النية»⁽²⁶⁾، يُفَرِّقُ بها لهذا الخُذ من أهمية في النصّ الأدبي في شكله التصوري، كونه يهيئ على معاينة وحرية صاحبه كما أنّ هذه الإضافة تُثبت وعي ابن رشيق المؤدّي إلى أنّ الشعر ليس مجرد كلام موزون وقافية ومخار، وإنما هو - إضافة إلى ما سبق - روح شعرية وعواطف، وإعلاات وإيحاءات. وبذلك فهو يدرك تمام الإدراك صلة الإبداع الشعري أو الأدبي بصورة أعمّ بالنفس الإنسانية وخوالجها «لذلك فإنّ الخطاب لا يكون دائماً بنفس الصيغة وإنما يتغير من ناحية دواله ومن ناحية مدلولاته بحسب المواضيع والأحوال وشخصية المتلقي وكل ذلك رغبة في أن يحدث الخطاب أكثر ما يمكنه من تأثير على المتلقي؛ لأنها وسيلة الشاعر لبلوغ أهدافه عنده»⁽²⁷⁾. وهو ما جعل النقد الحديث يعثر «طريقة الشعر (إن لم تكن غرضه الرئيسي) هي توصيل العاطفة إلى القارئ»⁽²⁸⁾. هي الفكرة ذاتها التي دفعت بابن رشيق أن يحكم بأدبية نصّ جليبية⁽²⁹⁾ الذي ترثي فيه رَوْحَهَا كُلِّيّاً، حين قتله أحوها جسّاساً:

يَا أَيْتَهُ الْأَقْوَامُ إِنَّ لَيْتَ فَلَا تَعْجَلِي بِاللُّؤْمِ حَتَّى تَسْأَلِي
فَإِذَا أَنْتِ تَنْهَيْتِ النَّبِيَّ عَنِهَا لَللُّؤْمِ فُلُومِي وَأَعْدَلِي

إلى أن تقول :

لَيْتَهُ كَانَ فَعِي فَأَخْتَلَبُوا دَرَزًا مَنَّهُ فَعِي مِنْ أَكْهَلِي

لكون جليلة قدّمت موضوعاً جديراً بالتقديم، إضافة إلى ما أحدثه باؤه على مستوى النفس، فكانت حدة العاطفة في مثل هذه الأبيات الساخنة لا تترك منفسحاً لصنيع، فالنفس تسيل على سجيتها، والألفاظ في سباق مع المعاني إلى الأذهان، فحصل جراً، ذلك أن «أشجى لفظها، وأظهر الفجيرة فيه» وكيف يثر كوامن الأشجان، ويقْدُحُ شَرَزَ التَّيرَانِ⁽³⁰⁾. ويبدو أن أساس هذا الحكم النقدي مطابقاً لما أورده إحسان عباس فيما كان يؤمن به كروتشه وتلامذته «كلّما كانت العاطفة أقوى من فريقتها، كان التلقي أقوى»⁽³¹⁾. فالأدبية تسعى دائماً إلى تحقيق المصاحبة بين داخل الأديب وخارجه. من خلال ما يمكنه صاحبه من أحاسيس ومشاعر، وبين ما يلمظه، وبُقي به خارجاً حتى يعكس ذلك المكون، وتكون الأساليب الساعية إلى فشر المدع في أن يسمو بإبداعه إلى ملامسته الأدبية الحقّة هو حينما يفع تافرّ بين هذا الملفوظ وتلك العاطفة، وهو ما يؤكّده قول «عبد الله بن أبي أبو عيينة بن المهلب بن أبي صفرة»⁽³²⁾:

غَرَّازُ الشَّعْرِ يُبْدِي عَنْ جَوَاهِرِهَا بِالْقَصْدِ تَهْتَلِرُ الْقِرْطَاسُ وَالْهَدَفَا
إِذَا اللَّسَانُ تَلَكَّأَ أَنْ يَقُومَ بِمَا فِي الْقَلْبِ مَنَّهُ تَلَكَّأَ الْقَلْبُ أَوْ رَجَعَا

القصيدة هي الصدى المباشر لعاطفة الشاعر وأكثرها إحداثاً للتأثير في القارئ وأقواها امعالاً عند الشاعر بما توهم فيها من حدة وسيّ، وهو ما أشار إليه «الملاحظ» حين تحدث عن دور العاطفة بقوله: «قال الساهلي: قيل لأعرابي: ما بال المرثي أحوذ أشعاركم؟ قال: لأننا نقول وأكبأدنا تحترق»⁽³³⁾. كما كان اعتراف حرير على نفسه بذلك في قوله: «ما عشقت قط، ولو عشقت لنسبت سيباً تسمعه العجوز فتبكي على ما فاتها من شبابها»⁽³⁴⁾ لذلك ارتأى النقاد أن ما كان يعقد بين شعر جرير وبين قلوب الناس، أكثر مما كان يعقد بين شعر

منافسيه وقلوبهم؛ لأن شعبيته في قسط كبير منها راجعة إلى أنَّ جريراً كان يذهب في شعره مذهباً عاطفياً، مما جعل أعلام النقد الحديث يُقروُن بالسق للنقد العربي القديم لما يراه من أنَّ أحاسيس الأديب ومشاعره هي أهم عناصر التجربة الأدبية، فبدون هذه الأحاسيس التي تمثل جهازَي البث والاستقبال في آو واحد لكل ما تنبّه إليه الحياة، يكون الأديب فقيراً، ومن ثم يستعين بالآخرين، ولا يعتمد على نفسه، فيصبح مقلداً مكرراً، ولا يكون مبتكراً مجدداً⁽³⁵⁾، كما يجد المتلقي نفسه بعيداً عن التأثير بهذا النص الذي لم يتمكن من الوصول إلى أعماق نفسه فيحررها، نظراً لفقْر صاحبه إلى الصدق.

فالنقد الأدبي يدرك الصدق على عكس الدلالة السطحية للفظه الواردة في بيت حسان بن ثابت رضي الله عنه⁽³⁶⁾.

وَبِإِنْ أَشْعَرَ بَيْتٍ أَنْتَ فَإِنَّهُ بَيْتٌ يُقَالُ إِذَا أَنْشَدْتَهُ صَدَقَا

فالصدق الغي لا ينافي الكذب الأخلاقي بل هو صدق الإبداع لما يعكسه من دواخل النفس وروحان الذهن. وقد فصل «الحصري» بلسان الشاعر في الموقف مهاجماً من أخضع الشعر لحدود المنطق ومدعي الكذب محباً إياه في الشعر من حلال قوله⁽³⁷⁾:

كَلْفُتْمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشَّعْرُ يَكْفِي عَنْ صِدْقِهِ كَذِبُهُ

إلا أنَّ ابن رشيقي لا يكفي بمثل هذا القول، ويستشهد بقول أحد المتقدمين لما سئل عن الشعراء فقال «ما ظنك بقوم الاقتصاد محمود إلا منهم، والكذب مذموم إلا فيهم»⁽³⁸⁾. ليكون هذا الموقف من ابن رشيقي أو «قدامة بن جعفر» أو «حازم القرطاحني» الذي كان أكثر إيصاحاً؛ لأنه فصل الشعر عن القيمة الأخلاقية، ولم يشترط صدق الخبر، انطلاقاً من مقولة الخليل بن أحمد إذ يقول: إِنَّ «الشعراء أمراء الكلام يُصَرِّقُونَهُ أَيْ شَاءُوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومدُّ المقصور وقصر المملود، والجمع بين لغاته، والتفريق بين صفاته، واستخراج ما

كُتبت الألسن عن وصفه ونعته والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقرَّبون البعيد، ويعتدون القريب ويُحتجُّ بهم ولا يُحتجُّ عليهم، ويصوِّرون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل»⁽³⁹⁾ فهو يرى أن الشعر يستمد قيمته من الصورة الفنية التي يُنشئها، والتي لا يشترط فيها مطابقة الواقع.

وقد أتى النقد الحديث ليُقرِّر هذه الحقيقة، فيرى أن الصدق هنا «محتاج لإشارات مزيفة، وبوصوح، ليمكِّنه أن يدوم وأن يُستهلَّك»⁽⁴⁰⁾. فيكون المبدع بين صدق الواقع واعتعال الخيال، أي بين اليقين والاضطراب المعنوي الناشئ عن الإبداع الفني. إذ لا مفر من المشاركة الشعورية، التي تكفل سبب بجاح الشعر؛ لأنه يكون نابعاً عن طبيعة انفعالية دون الاشتراط التاريخي في ذلك للصدق الحقيقي الذي يعرض على الشاعر بالضرورة أن يكون قد عايش التجربة عياناً، وأنما الاشتراط يكس في مدى تحقق الصدق الفني للتجربة بما تُحدثه من تأثير. فالشعر «هو في حُسن لأحوال كذب، والشاعر الذي لا يُقدِّم على الكذب بدون تردد بدءاً من الكلمة الأولى لا قيمة له»⁽⁴¹⁾. كما سار النقد العربي المعاصر في نفس الركاب فعُدَّ «بجال الشعر هو الكذب، واللامعقول، أو هو مجال الحساسية والمتعة الشعرية، بعبارة ثانية، نقص أو عنصر سلبي في مقارنة أشياء العالم وأسراره. والشعر، في أحسن ما يوصف به، لعب ومحاكاة وتخييل»⁽⁴²⁾.

فليس من اللازم ولا من الضروري أن تكون التجربة الشعرية تجربة شخصية ذاتية واقعية كما قال ريفاتير «سواء كان الانفعال صورياً أم حقيقياً فإنه يكون في هذه الحالة سقفاً؛ لأن تعبيره البسيط الدال بشكل خاص يُنقل إلى تمثيل رمزي. والكتابة مع ذلك لا تُعطي إلا وسائل قليلة لتمثيل العاصر التعبيرية»⁽⁴³⁾. ويكون الأديب العاجز عندئذ ذلك الذي يقتصر في أدبه على إطلاق مشاعره وحدها دون ترويض أو تكييف، أما الأديب الناحح فهو الذي يستطيع أن يخلق بقوة خياله الجوف الشعري الذي يريده.

إذا النص الأدبي لا يقياس بالصحة والصدق الواقعيّين أو الخطأ والكذب. فهذه هناك فرق بين الصحة والخطأ في الإبداع؟. فعلى أي صدق نتحدث إذا؟ أ إنه تلك الانفعالات المتغيرة؟، أم لحظات الإنتاج والإنشاء؟. إن كلّ ذلك يقصد به الصدق، فهو صدق في «التعبير» عن القصيدة.

هذا الصدق الذي يعتقد فيه حاكسون أنه يمثل المحفّ؛ لأن الجملة لا تكون ذات معنى إلا إذا استطعنا إخضاعها لاحتشار الصدق⁽⁴⁴⁾. حتى يحقق الملفوظ الشعري أدبية مقبولة ينبغي أن يتوافق ذلك الشعر مع جوهر صاحبه، مما يجعل المبدع مطالباً بأن يتعامل مع جوهر الخطاب انطلاقاً من عالمه الداخلي لا بالتأثير السطحي الخارجي وما قد يثيره من انفعالات عابرة، وعندئذ ترتبط ماهية الأدبية بما يحدثه هذا الخطاب الأدبي من تفاعل من جهة النفس بسبب الاضطراب والمرح والأريحية من «إدخال القلب والفهم، وفتح الخاطر، وتسري بشاشته، في العروق»⁽⁴⁵⁾.

فلا مناص للمدع من أن يصهر أحوار نفسه التي أنتجت نصه فيه إذ «لا بد من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي ينشأ فيه ذلك النص. إن المبدع ينشئ النص الأدبي وهو واع بهذا التفاعل، لذا يحاول دائماً أن يكون الالتحام قوياً»⁽⁴⁶⁾. ولا يكون بمقدور المدع أن يكتب دون أن يحسد موقفاً إبداعياً بحكم أن «الكاتب من إذا أراد التكلم أصغى مباشرة إلى كلامه، هكذا يتكوّن كلام متلقّي، على الرغم من كونه كلاماً متدعاً»⁽⁴⁷⁾.

المعاينة الإبداعية هي المنطلق الأول الذي يسمح للمدع أن يوفر لنصّه الأدبية المطلوبة، ليكون «الألم وحده هو أمّ الشعر الحقيقي»⁽⁴⁸⁾. بل ولتسمح هذه المعاينة لشاعر أن يضطلع بدور الناقد؛ لأنه يقدر بسعة نحاح غيره في تصوير مشاعره إلى المتلقي، اعتماداً على ما يعاينه هو أثناء عملية الإبداع. و «الحصري» مثلاً فصل «أما نواس» على «مسلم بن الوليد»، وحينما نُتة على أن لـ «ثعلب» رأياً ماقضاً يردّ فائلاً: «ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ثم يحفظ

الشعر ولا يقوله، وإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقة» (49). ولعل ذلك ما كان الفرزدق يقول به: «حمر على الساعة وقلع ضرس من أضراسي أهون علي من عمل بيت من الشعر» (50). فالمعاناة الشعرية هي التي دفعت بالشاعر أن يؤول إلى ناقد. ولذلك «لا يكون هناك احتراق حقيقي إلا عندما تزوج الحال والكلمة المصيبة» (51). وهو ما انتهى إليه النقد العربي حين ربط أدبية النص بالآثر النفسي والمرتع الحميد في القلب، بعدما نظر بداية إلى الطبع والمعاني والألفاظ، والصور.

يرى «ابن سينا» إن الشعر لا يستعمل التخيل من حلال المحاكاة، إلا لأجل الإثارة والتعجب، ومن أجل هذا كان عليه أن يحرك النفس على كدبه؛ لأن الناس أطوع لتجيب مهم للصدق الذي ينقل صفة الشيء على ما هو عليه حقيقية، والصدق المجهول غير ملتفت إليه. كما أن القول الصادق إذا حُرِفَ عن العادة وأُخِيق به شيء تسأس به النفس، وهو عندئذ يخرج عن الصدق الحاصل، فربما أود التصديق والتخيل معا (52) فمن هنا كان للمحاكاة ومن ثمة التحيل شيء من التعجب ليس للصدق؛ لأن الصدق المشهور كالمفرغ منه ولا طراءة له.

النص الأدبي ليس تلك الصورة المحسوسة من الألفاظ والإيقاع والصور، وإنما هو شيء يقوم على التحيل الذي يعوص بين ثنايا الشعور وحنجات النفس، حتى يمثل العمل الصحيح الذي «لا يحصله المتفوق باستعمال حواسه فقط. وهي أدنى وأحط صروب التلقي، وإنما يدركه حق إدراكه باستعمال خياله» (53). إن مثل هذا النص هو الذي يقتدر على استثارة الذهنية والنفسية سواء تعلقت بالمبدع أو المتلقي، مما يجعله الموحد بينهما، «حتى ليحس الأخير أنه صاحب العمل الفني ذاته (...) المر هو تعبير عن انفعال، أحس به الفنان ووصله إلى الرائي» (54). ويمثل لهذا الرأي «أبو ممام» بالأبيات التالية التي يقول فيها (55):

كَشَفَتْ قِنَاعَ الشَّعْرِ عَنْ حَرِّ وَجْهِهِ فَطَيَّرَتْهُ عَنْ وَكْرِهِ وَهُوَ وَاقِعٌ
يَفْرُ يَرَاهَا مَنْ يَرَاهَا بِسَمْعِهِ وَيَذُتُو إِلَيْهَا ذُو الْحِجْيِ وَهُوَ شَائِعٌ
يَوَدُّ وَفَادَا أَنَّ أَعْضَاءَ جِسْمِهِ إِذَا أُنْثِدَتْ شَوْقًا إِلَيْهَا مَسَامِعٌ

فما أراد «أبو تمام» بهذه الأبيات التأثير في المتلقي، لا لمجرد التأثير، ولكن لأجل أن يتجدد المتلقي بالنص ومن ثم مدعاه؛ لأن التوحد «مع الشعرية يأتي على مستوى الداخل والخارج، حيث تعمل الشعرية على إعادة سبك المتلقي سبكاً حديداً، يوافق المنتج الدلالي، وهذا السبك يُدخل الحواس في إطار التراسل الذي يجعل المتلقي حاسة واحدة تمتلك قدرات الحواس كلها» (56).

فالأدبية تكشف عن ذلك الارتباط الحميمي بين المنتج والمتلقي، وتوازن بينهما دون أن تغلب أحدهما على الآخر، ولذلك يرجع إلى أن «حمالية الإنتاج وحمالية التلقي مترا بطنان» (57) فلا يبقى أي نتاج أدبي رواجاً أو إقبالا لدى المتلقي إلا إذا تحلت فيه دافئة المسح بكل دواخلها الذهنية والنفسية والعاطفية، لتكون الاستجابة الحسية والتفاعل العاطفي عند المدع، وبالمقابل إذعان المتلقي وتأثره طواعية بالعمل الأدبي، مؤثراً وملهماً على جودة العمل الأدبي وبجماحه.

الهوامش

- (1) رومان جاكسون- قصايا الشعرية - ترجمة محمد الوائلي ومشارك حور - ط 1 دار نوبال للنشر: الدار البيضاء، سنة: 1988م ص: 20.
- (2) يطر: نودوروف، نقد النقد، ترجمة الدكتور سامي سويدان طباعة ونشر دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد: سنة: 1986م. ص: 32.
- (3) روبرت هولب نظرية النقي - ترجمة الدكتور عمر الدين إسماعيل - كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة: ط 1: سنة. 1994 م: ص: 71.
- (4) طه أحمد إبراهيم تاريخ النقد الأدبي عند العرب (إلى القرن الرابع الهجري) - ط 1: دار الكتب العلمية: بيروت: سنة: 1985م: ص: 120.
- (5) حابر أحمد عصفور - نقد النص - في - أدب العدي والسلاعي عند العرب: ط 3 المركز الثقافي العربي: المغرب: سنة: 1992م: ص: 119.
- (6) محمد ركي المسماوي - قصايا عند لأبي - نقد ودراسة - دار النهضة العربية: بيروت لبنان: سنة: 1984م: ص: 78.
- (7) مصطفى السعدني - نقد - أسلوب رائي في أدب السعد - منشأة المعارف: الإسكندرية: مصر: سنة: 1990م: ص: 129.
- (8) صلاح فضل - عدم الأسلوب، سادته، إخراجاته. ط 1. دار الشروق: القاهرة: بيروت سنة 1998م: ص: 85.
- (9) رولان بارت - النقد السيوي للحكاية - ترجمة الطوائف أبو زيد: ط 1 منشورات غويديت: بيروت: سنة: 1988م: ص: 15.
- (10) محمد عبد المطلب: البلاغة الشعرية، دراسة أخرى - ط 1 - الشركة المصرية العالمية للنشر، لو بمحمد. سنة: 1997م: ص: 111.
- (11) ناصف البارحي - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب - ناصف البارحي دار صادر: بيروت (د ت): ج 2/ ص 330.
- (12) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - تحقيق عبد الحميد العادي، دار الكتب العلمية. بيروت: لبنان: سنة: 1995م: ص: 77.
- (13) يطر أبو حيان التوحيدي الإمتاع والمؤانسة، صححه وصبطه أحمد أمين وأحمد الزين - مكتبة العصرية - صيدا سنة: 1953م ج 2/ ص 113.
- (14) ابن رشيق العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج 1/ ص 116.

(15) عبدالكريم التهليلي: اختيار من كتاب المتع في علم الشعر وعمله، تقدم وتحقيق الدكتور منجي الكمي: الدار العربية للكتاب: ليبيا، تونس: سنة: 1977م: ص: 24. وينظر: ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، تحقيق الدكتور حفيظ محمد شرف، مطبعة الرسالة، القاهرة، 1969م: ص: 164. ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ت.): ص: 268. وبناء على هذا الاهتمام بالشعر كان تعريف النقد الحديث للشاعر يقول جون سيوارت ميل «إنَّ الشاعر لا يسمى شاعراً لأن له أفكاراً خاصة، بل لأنَّ تنابع أفكاره خاضع لانتحاء عواطفه». إحسان عباس: فن الشعر: ط. 1: دار الشروق للنشر والتوزيع: عمان: الأردن: سنة: 1996م: ص: 129. وقد اعتبر العقاد أنَّ «الشعر الصحيح في أوجز تعريف هو ما يقوله الشاعر، والشاعر في أوجز تعريف هو الإنسان الممتاز بالعاطفة والظرة إلى الحياة، وهو القادر على الصياغة الجميلة في إغرائه عن العواطف والتفكرات». عباس محمود العقاد: ساعات بين الكتب: منشورات المكتبة العصرية: بيروت: سنة: 1979م: ص: 179.

(16) أدونيس: زمن الشعر: ط. 2: دار العودة: بيروت: سنة: 1978م: ص: 284.

(17) عبدالحمد يونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: دار المعرفة: القاهرة: ط. 2: سنة: 1996م: ص: 110. وقد عرّف النقد الحديث الشعرية بأنها «صورة الكمال النفسية أو الكونية التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيراً يتم عن عميق شعوره وإحساسه». محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث: ط. 1: دار العودة: بيروت: لبنان: سنة: 1982م: ص: 383.

(18) هيفل: فن الشعر: ترجمة جورج طرايشي: ط. 1: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت: سنة: 1981م: ص: 12. وينظر: رينيه ويليك: وإوسان وارن: نظرية الأدب: تر. محيي الدين صبحي: ط. 2: المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: سنة: 1981م: ص: 271.

(19) ابن رُشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 120.

(20) ابن رُشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 120.

(21) ينظر: قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق وتعليق، الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت: ص: 91. وأبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، 1986م: ص: 131.

(22) ابن رُشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط. 5، دار الجيل، بيروت، 1981م: ج/1: ص: 120.

(23) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقدم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط. 3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م: ص: 11.

- (24) نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي، حتى آخر القرن الثالث الهجري: ط. 4: دار الفكر: مكتبة الخانجي: سنة: 1970م: ص: 105
- (25) ابن رشيقي: العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 95.
- (26) يقول ابن رشيقي « الشعر يقوم بعد البنية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والمعنى، والوزن، والقافية ». المصدر نفسه: ج/1: ص: 119.
- (27) محمد عبد العظيم: ط. 1: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع: بيروت: لبنان: سنة: 1994م: ص: 176.
- (28) س. داي لويس « c. day Lewis »: طبيعة الصورة الشعرية: بضميمة: مجموعة من النقاد الغربيين: اللغة الفنية: تعريب وتقديم: الدكتور عبد الله محمد حسن دار المعارف: القاهرة: سنة: 1985م: ص: 49.
- (29) هي جلييلة بنت مرة بن ذهل بن شيان، أخت جساس قاتل زوجها كليب بن ربيعة، شاعرة فصيحة، من ذوات الشأن في الجاهلية، رحلت إلى بيت أخيها بعد قتله لزوجها وبقيت به حتى بعد مقتل جساس. وقد وردت قصيدتها في عدة مصادر مع اختلاف بين الجميع في بعض ألفاظ، وفي عدد الأبيات وترتيبها. ينظر: أبو علي القبالي: كتاب الأمالي / ذيل الأمالي: تحقيق صلاح بن فحسي هلال، وسيد بن عباس الجليسي: ط. 1: المكتبة المصرية: صيدا: بيروت: سنة: 2001م: ص: 822. والأصفيهاني: الأغاني: تحقيق صبر جابر: ط. 2: دار الفكر: بيروت: (د.ت.): ج/5: ص: 67/68. وابن رشيقي: العملة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 153-154.
- (30) ابن رشيقي: المصدر نفسه: ج/2: ص: 153.
- (31) إحسان عباس: فن الشعر: ص: 35.
- (32) المرزباني: الموشح: تحقيق علي محمد الجاوي: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر: سنة: 1965م: ص: 564.
- (33) الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجليل، بيروت، د.ت: ج/2: ص: 320.
- (34) الأصفيهاني: الأغاني: ج/8: ص: 47.
- (35) ينظر: نجيب محمد البهيتي: تاريخ الشعر العربي: ص: 287. و طه مصطفى أبو كريشة: أصول النقد الأدبي: ط. 1: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر، لوجمان: سنة: 1996م: ص: 130.
- (36) حسان بن ثابت: الديوان حسان بن ثابت، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت: سنة: 1978م: ص: 169.
- (37) البحري: الديوان: دار صادر: بيروت (د.ت.): ص: ج/1: ص: 234. عبد القاهر الجرجاني:

أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق محمود محمد شاكر: ط 1: مطبعة المدني، بالقاهرة: دار المدني: جدة: سنة 1991م: 270.

(38) ابن رُشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/1: ص: 25. يرى قدامة بن جعفر يرى جود الشعر وغايته لا تعني صدقة ونزاهه خُلُق صاحبه؛ لأن الشعر عنده « إنما هو قول، وإذا أجاد فيه القائل لم يطالب بالاعتقاد، لأنه قد يجوز أن يكون معتقد لأضغاف ما في نفس هذا الشاعر من الوجود، بحيث لم ينكروه وإنما اعتقدوه فقط، ولم يدخلوا في باب من يوصف بالشعر » نقد الشعر: ص: 138. كما أن « ليس فحاشة المعنى في نفسه مما يزيل جودة الشعر فيه، كما لا يعيب جودة التجارة في الخشب مثلاً ودأبه في ذاته » نفسه: ص: 66.

(39) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء: ص: 143-144.

(40) رولان بارت: درجة العنصر للكتابة: ترجمة محمد بزادة: ط 1: دار الطليعة للطباعة والنشر: بيروت: والشركة المغربية للنشر والتوزيع: الرباط: المغرب: سنة 1980م: ص: 57.

(41) رومان جاكسون: قضايا الشعرية: ص: 11.

(42) أدونيس: الشعرية العربية: ط 3: دار الآداب: بيروت: سنة 2000م: ص: 58.

(43) ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب: ترجمة الدكتور محمد الخطباني: ط 1: منشورات دراسات سال: الدار البيضاء: سنة 1993م: ص: 83. كما ينظر: محمد زكي العثمانوي: قضايا النقد الأدبي: ص: 32. أو هندا حنين طه: النظرية النقدية عند العرب: دار الرشيد للنشر: العراق: سنة 1981م: ص: 191. ومحمد مندور: النقد المنهجي: دار نهضة مصر للطبع والنشر: (د. ت.) ص: 72/73.

(44) ينظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية: تر. محمد الولي ومحمد العمري: ط 1: دار توفيق للنشر: المغرب: سنة 1986م: ص: 103.

(45) أبو بكر الباقلائي: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1963م: ص: 220.

(46) توفيق الزبيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: ط 2: منشورات عيون: الدار البيضاء: سنة 1987م: ص: 4.

(47) رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية: ص: 14.

(48) رومان جاكسون: قضايا الشعرية: ص: 15.

(49) ابن رُشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: ج/2: ص: 104.

(50) ابن رُشيق: المصدر نفسه: ج/1: ص: 204.

(51) وليم فان اوكونور: النقد الأدبي: ترجمة صلاح أحمد إبراهيم: دار صادر: بيروت: سنة 1960م: ص: 44.

- (52) ينظر: ابن سينا: الشعر، ضمن كتاب الشفاء، تحقيق الدكتور عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966م: ص: 24 .
- (53) عبد الحميد بونس: الأسس الفنية للنقد الأدبي: ص: 107. رأت ألفت الروبي أن « اللذة التي يحققها الشعر تنأى من اعتماده على المحاكاة » إلفت كمال الروبي: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد): ط 1: دار التنوير للطباعة والنشر: بيروت: 1981م: ص: 130.
- (54) أ.أ. ريتشاردز، ميادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر: ص: 254.
- (55) أبو تمام: الديوان : ضبطه وشرحه الأديب شاعين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، دت: ص: 489. والخطيب التبريزي: شرح ديوان أبي تمام ، ط 1 دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، 2001: ج 2/ ص: 548. حُرِّ الوجه: ما بدا منه وظهر.
- (56) محمد عبد المطلب: كتاب الشعر: ط 1: مكتبة لبنان ناشرون: الشركة المصرية العالمية للنشر: لوجمان: سنة: 2002م: ص: 25.
- (57) هانس روبرت باويس: الإنتاج والتلقي، أسطورة الأخوين العدوين: ترجمة رشيد بنحدو: مجلة نوافذ: العدد الخامس عشر: المملكة العربية السعودية: ذو الحجة 1421 هـ / مارس 2001م: ص: 46.

